

Adrianna Meneguelli da Ros

**A fúria do corpo na contramão do fluxo:
a prosa de João Gilberto Noll**

Adrianna Meneguelli Da Ros

**A fúria do corpo na contramão do fluxo:
a prosa de João Gilberto Noll**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Leda Maria Martins

Belo Horizonte
2008

Tese apresentada para defesa à Banca Examinadora composta pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Leda Maria Martins (UFMG)
Orientadora

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)

Prof. Dr. Raimundo Nonato de Carvalho (UFES)

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty (PUC/MG)

Profa. Dra. Miriam Corrêa de Araújo Ávila (UFMG)
Suplente

Prof. Dr. Gilberto Xavier da Silva (PUC/MG)
Suplente

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, de de 2008

Para o Pedro

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à toda a minha família, pelo apoio incondicional.

Ao Pedro e ao João, pela torcida amorosa, pela presença definitiva.

À minha orientadora, Leda Maria Martins, pelo acolhimento, pela mão amiga e pela dedicação, fundamentais para a conclusão deste estudo.

Aos meus mestres da UFMG, com quem tanto aprendi e que, por isso mesmo, se fizeram presentes em cada momento de leitura e de escrita.

Ao Raimundo Nonato de Carvalho, sempre.

Aos amigos de sempre, leais e presentes, sem os quais esse percurso teria sido muito difícil.

À CNPq, pela bolsa de estudo.

– e se fujo do reconhecimento da raça porque me extingo, me recomponho em células invisíveis de uma dádiva gratuita, mesmo que não haja cor, forma, volume, som, mesmo que tudo seja ausência, a dádiva se cria e se insurge contra a extinção, e é assim que eu permaneço em mim [...]

NOLL. *A fúria do corpo.*

Como pano de fundo do seu agir e vaguear – pois ele está a caminho, inquieto e desorientado como num deserto – encontra-se o ponto de interrogação de uma curiosidade cada vez mais perigosa. ‘Não se pode inverter todos os valores?’

NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano.*

RESUMO

Este estudo consiste em perscrutar na prosa romanesca de João Gilberto Noll algumas estratégias de singularização, enfocadas a partir de quatro operadores temáticos: o trânsito incessante, o esquecimento, o excesso corporal e o binômio autor-personagem. Forma e conteúdo atuando em prol de um descredenciamento da verdade e do ritmo ditado pelo capital, na contramão de um sistema pedagogizante e asséptico: eis a trilha perseguida, desdobrada, neste texto que opera na confluência das falas desses narradores com outros pares ficcionais e teóricos, significativos para um vislumbre do potencial libertário que a prosa contemporânea brasileira traz à cena.

ABSTRACT

This study is about certain signs and strategies of singularity found in the prose by João Gilberto Noll, particularly observed in four thematic conductors: the tireless transit, the forgetfulness, the corporal excess and the binomial involving character and author. Form and content acting in favor of the fallacy of the truth and the capital rhythm, in the opposite side of a global and aseptic system: that's the pursued and unfolded track in this text, that operates in the confluence with others fictional and theoretic pairs, significant for a glimpse of the libertarian potential that Brazilian contemporary chats brings to the scene.

SUMÁRIO

O PORTO, A PARTIDA	10
1. O CORPO TRANSBORDANTE	30
1.1 O corpo duplicado	35
1.2 A ciência sexual, sua transgressão	40
1.3 Dança da imanência	50
1.4 O corpo barroco	55
1.5 Nas raias do biopoder	68
1.5.1 <i>Vista do Rio</i> : implosão	73
1.6 O corpo singular	77
2. VIAJANTES, MIGRANTES, ANDARILHOS	83
2.1 Flânerie depauperada	87
2.2 Pedro Harmada e Pedro Páramo: reverberações	107
2.3 Viajantes demasiado humanos	113
2.3.1 <i>On the road</i> : ressonâncias	116
2.4 O exílio voluntário, sua força	118
3. ESQUECIMENTO E APAGAMENTO DE RASTROS	124
3.1 De abscessos e resíduos	130
3.2 A esquina, a desmemória	136
3.3 Os (sobre) saltos, outros ardis	138
3.3.1 O quinhão de ceticismo	143
3.4 Tempos imperfeitos?	147
3.5 Apaguem os rastros!	150
4. DILUIÇÃO DE FRONTEIRAS	156
4.1 Berkeley e Lorde: sob suspeição	157
4.2 Soberanas estratégias	167
CONCLUSÃO - O EU, O ÚNICO, O INÍCIO E O FIM	178
REFERÊNCIAS	186

O PORTO, A PARTIDA

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

NOLL. *Rastros do verão*.

Na cena da epígrafe os personagens de *Rastros do verão* (1990) encontram-se no porto. As palavras do narrador, e do garoto que o acompanha, expressam e sintetizam o ímpeto e o desejo de partir, de se libertar e, além disso, de se (re) criar a cada ancoragem. De múltiplas e inusitadas maneiras os narradores dos outros romances de João Gilberto Noll performam esses mesmos anseios, abrindo espaço para que embarcações teóricas de configurações multifárias aportem nesse mesmo cais, intercambiando imagens e relações, afetos e afastamentos.

Espaço de ancoragem, ao mesmo tempo anunciando partida, desgarramento, o porto recebe e reúne embarcações de conformações e matizes diversos. É antro de confluências – de vozes, de raças, de materiais etc. – e de repelências; alegoria propícia a um estudo que se propõe a vislumbrar a literatura como um objeto histórico, político, cultural, e não como um simples jogo de significantes; estudo que, considerando o curso perseguido

pelos estudos comparatistas – ainda em processo de construção e cada vez mais voltados para a questão das diferenças culturais – constrói-se a partir de um diálogo transdisciplinar, envolvendo mais marcadamente a filosofia e a sociologia.

Homi Bhabha, enfocando a história subalterna das margens da modernidade – e sempre convicto de que não há mais espaço para explicações holísticas na abordagem das minorias – assume o propósito de “renomar o pós-moderno a partir da posição do pós-colonial.”¹ Às interrogações, por exemplo, lançadas pelo pós-modernismo sobre os paradoxos da modernidade, sobre suas ironias e aporias, o teórico propõe uma recolocação, um novo direcionamento, ao apregoar que seus valores sofreriam uma mudança profunda (e imprescindível) se, ao abordarem as histórias da *civitas*, relevassem os valores pré-coloniais dos ideais de civilidade.

A convocação feita neste estudo a alguns teóricos do pensamento pós-colonial surge motivada por uma questão que não cessa de reverberar: É possível um latino-americanismo em tempos globais? Ou, podendo ser ainda delimitada, no que ainda mais me interessa: como pensar a produção brasileira em tempos globais? Sabemos que tanto os estudos culturais quanto os subalternos partem muitas vezes de uma posição predominantemente intelectual para que o louco, o homossexual, o marginal, qualquer que seja, possa ser ouvido, o que em muito justifica a eleição da singular produção romanesca de João Gilberto Noll. Se, por um lado, seus narradores são personagens representativos de um processo histórico que deixa claro como a modernização socioeconômica brasileira pautou-se na desigualdade, por outro lado, se nos assomam como possibilidade de vislumbrar o ser humano liberto de perniciosos enredamentos. Nesse sentido é que o comparativismo aqui explorado – buscando investigar questões que nos permitam melhor esclarecer nosso sistema literário² – privilegia

¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 245.

² CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 85.

as obras do autor porto-alegrense, fazendo-as dialogar entre si – com eventuais aportes de autores contemporâneos que possibilitem, por analogia, a clarificação de uma ou outra proposição – e em confluência com vozes teóricas que nos permitam nelas identificar uma política da escrita, através da qual o autor se coloca num lugar periférico.

A eleição, por sua vez, da singularidade – conjugada a essa política da escrita que a obra de Noll faz ressaltar – na captação da produção das últimas décadas, deve-se grande parte aos escritos de Félix Guattari e de Gilles Deleuze em suas tentativas de descalcificar o ser humano das leituras prontas, de vislumbrá-lo em renovados fluxos e ardis de subjetivação. Na proposição de um novo paradigma estético, num trabalho analítico que se caracteriza como uma heterogênese, Guattari aborda, em *Caosmose*, a subjetividade a partir de sua relação não somente com as instâncias individuais, mas também com as coletivas e institucionais. Concebe-a, pois, como plural e polifônica (utilizando o termo bakhtiniano) e passível de ser afetada, e renovada, por novos universos referenciais. Seu posicionamento pós-freudista, atento à atual conformação social, ao domínio exercido pela mass-midialização e pelas máquinas tecnológicas de informação, reconhece-as operando no núcleo da subjetividade humana; concomitante, porém, à perniciosa tendência à homogeneização reducionista da subjetividade por elas propagada.

O teórico ressalta ser a heterogênese “um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes”,³ centrando-se, assim, na retomada da questão do sujeito a partir de uma prática (e ao mesmo tempo de uma ética) da resistência, sem deixar de relevar o papel da função poética, passível de proporcionar “universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e singularizados”.⁴ Cumpre frisar que são os processos de singularização – esquivos a uma serialidade – que, na visão de Guattari, restituem à essência a sua auto-essencialização.

³ GUATTARI. *Caosmose*: um novo paradigma estético, p. 15.

⁴ GUATTARI. *Caosmose*, p. 31.

Vale citá-lo: “Existe uma escolha ética em favor da riqueza do possível, uma ética e uma política do virtual que descorporifica, desterritorializa a contingência, a causalidade linear, o peso do estado de coisas e das significações que nos assediam”.⁵

As palavras em prol de uma re-singularização, concebida numa ótica desterritorializante – que a função poética (função-mor da literatura) faz emergir mais fortemente que qualquer outra ciência social –, sobressaem-se como um *leitmotiv* para a perscrutação da singularidade enquanto *tópos* privilegiado na abordagem da prosa brasileira contemporânea.

Daí a opção por desdobrar este estudo a partir de quatro operadores temáticos – o corpo transbordante, o trânsito incessante, o apagamento de rastros e a diluição de fronteiras – que, reiterados nos romances do escritor porto-alegrense, servem-nos como cadeias metafóricas passíveis de serem vislumbradas como estratégias de singularização, de individualização, frente a um aparato global cada vez mais homogeneizante, pedagógico e asséptico.

Sem desconsiderar as ambigüidade e multiplicidade de perspectivas de que se reveste a filosofia de Friedrich Nietzsche – no que tange tanto aos conceitos-chave nela reiterados, e em contínuo processamento, quanto à forma expositiva aforismática –, alguns de seus conceitos serão solicitados a esse estudo como fios matriciais com os quais outros tantos hão de se entrelaçar, em rebordura teórico-temática que mais afirma do que dissipa a posição precursora desse pensador, que lançou um intenso foco de suspeição sobre o século XX, que então se anunciava. “A vontade de potência” e a “transvaloração de todos os valores” inspiram subterraneamente esse estudo que se dedica a identificar na prosa contemporânea algumas vias libertárias nela embutidas.

⁵ GUATTARI. *Caosmose*, p. 42.

A definição de vontade de potência, “[...] enquanto possibilidade de um povo superar-se a si mesmo ou de um indivíduo redimir a própria existência.”,⁶ é a que impulsionará as principais idéias dispostas neste estudo. Como a obra desse filósofo não deve ser dividida em períodos estanques, não pretendo deter-me em apenas um ou dois de seus livros. A expressão “espíritos livres”, por exemplo – que se coaduna tanto com a “vontade de potência” quanto com a “transvaloração de todos os valores” – aparece em várias obras.

Há uma contínua mutação na concepção nietzschiana dos “espíritos livres”, mas é possível assinalar que, a partir de *Humano, demasiado humano* – em que expressa sua ruptura decisiva tanto com Schopenhauer quanto com Wagner, abandonado o projeto da juventude, que tinha a arte em primeiro plano – ocorre uma abordagem renovada do que seriam tais “espíritos”. O livramento de todos os liames que os atrelariam à tradição, ao passado, a toda crença e dogma (inclusive os artísticos), à moral e à metafísica é que os caracterizaria. Partindo, pois, de um ceticismo em relação a todos esses valores, opera, por outro lado, uma afirmação apoiada à perspectiva do conhecimento científico. Essa posição, por seu turno, surge atrelada à constatação de que não há um mundo metafísico, mas apenas a aparência e a representação, que pressupõe o erro.

Nas obras ditas da “maioridade”, que têm como marco esse rompimento com Wagner e com Schopenhauer, acirra-se a crítica, sempre contundente, dirigida à civilização, que na visão do filósofo imiscui-se com a cultura. Na reavaliação da razão ocidental, essa perde o seu estatuto de verdade paradigmática, ao passo que a linguagem impõe-se como instrumento imprescindível à solidificação dos conceitos, normas e juízos – vistos como construções fictícias – erigidos por essa “razão” lograda. Tudo é construção, é forjado de modo a se obter uma compreensão da existência; o ideal de verdade, em cuja esteira dispõem-se o desenvolvimento tanto da linguagem, quanto da consciência, é descredibilizado,

⁶ MARTON. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 41.

porquanto visto como instrumento para se alcançar certos interesses, como o de dominar, por exemplo. Lemos em *Crepúsculo dos ídolos*: “A razão na linguagem: oh, que velha enganadora personagem feminina!” E não isso que vemos – em renovados contextos e discursos – reverberar em Foucault, em Homi Bhabha; nos escritos pós-coloniais, enfim?

A suspeição e o ceticismo – com relação aos valores tradicionais, maniqueístas, morais, tidos como verdadeiros – projetados nesse mundo outro da ficção, que não deixa de ser também o nosso, margeiam, pois, este estudo. Em *O Anticristo* lemos a seguinte afirmação: “Não nos deixemos extraviar; os grandes espíritos são cépticos. Zaratustra é um céptico. A força e a liberdade, nascidas do vigor e da plenitude do espírito, demonstram-se pelo cepticismo.”⁷

O vislumbre a que nos impele uma obra literária como a de João Gilberto Noll é a de uma possibilidade de afirmação: do poder da vida contra o poder sobre a vida. “Como liberar as forças aprisionadas sob a carcaça atual do homem?”, questiona Peter Pál Pelbart ecoando Nietzsche e Foucault. Quiçá os lampejos de “potência da vida” colhidos numa escritura esquiva a uma “desistência complacente” e a um “cinismo melancólico”, que descambam no niilismo, por isso mesmo intempestiva, resistente e diferenciada, possam compactuar com essa reversão biopolítica. A linguagem ensandecida, tanto quanto as opções dos narradores de Noll, vivificam os temas da força, da diferença, da multiplicidade e da afirmação, identificados na magistral leitura que Deleuze faz de Nietzsche.⁸

As sementes lançadas pelo pensador alemão frutificam, pois, em outros solos e com inusitadas ramificações. Essa é uma das considerações que margeiam esse estudo e que o impulsionam. Se por um lado o diálogo proposto entre perspectivas filosóficas distintas, entre autores de diferentes épocas e contextos, não se dá de maneira simplista ou confortável, por

⁷ NIETZSCHE. *O Anticristo*, p. 60.

⁸ DELEUZE. *Nietzsche*.

outro, abre um domínio de análise extremamente profícuo. Os escritos de Michel Foucault, por exemplo, leitor assumidamente inspirado por Nietzsche, são de extrema relevância, em especial os escritos da fase genealógica (a partir dos anos 70) para o desenvolvimento de algumas questões suscitadas pela leitura da ficção de Noll. Essas análises e proposições do pensador francês, por sua vez, abrem-se tanto a releituras de pensadores ulteriores, que os aprimoram e os desdobram, quanto a contatos e aproximações com pensadores anteriores, propiciando releituras e reconsiderações frutuosas para a análise do presente e de sua manifestação artística.

O fato de tanto Michel Foucault quanto Theodor Adorno terem elaborado respostas às crises da representação e do sentido, a partir da análise da sociedade disciplinar moderna e da crítica ao “mundo administrado”, tem sido ratificado muitos teóricos, constituindo-se um campo ainda aberto a explorações. Antônio Cavalcanti credita, inclusive, ao trabalho de Honnet importância norteadora na detecção dessa convergência, principalmente por incluir Foucault na tradição da Teoria Crítica, e aproximar seus diagnósticos da modernidade europeia dos de Adorno. “Tanto as investigações genealógicas quanto a *Dialética do Esclarecimento* convergem no sentido de uma leitura negativa e crítica do desenvolvimento assistido com a implementação da Modernidade na Europa [...]”.⁹ Identificam ambos – Foucault analisando as disciplinas e o biopoder e Adorno a sociedade administrada, controlada pela racionalidade instrumental – a implementação de um farto aparato para o controle dos sujeitos, para subjugar-los a um padrão de socialização que oblitera as individualidades, que solapa as diferenças. Isso não significa que as resistências a esse aparato não sejam concebidas; os próprios escritos desses autores acabam atuando como tais.

Se por um lado a teoria adorniana acaba desembocando numa “ciência melancólica”, cuja redenção somente a dimensão estética é capaz de dar, por outro não deixa

⁹ MAIA. Foucault e Adorno: mapeando um campo de convergências, p. 69.

de sinalizar para outras possibilidades de resistência ao *status quo*, como faz questão de frisar Antônio Cavalcanti: “Ao conceito de luta de classe, Adorno contrapõe o de resistência à dominação; à luta coletiva e organizada, a singular ou de grupos restritos.”¹⁰

Urge ressaltar, pois, como no cotejamento desse pensador com Foucault novas perspectivas de leituras impõem-se. Da mesma forma que Adorno opera uma releitura – refinada e recontextualizada – de grande parte das idéias de Marx, o filósofo francês encampa questões levantadas pelos filósofos de Frankfurt, assim como faz com Nietzsche e Heidegger, permitindo-nos identificar seus desdobramentos em seus escritos. O próprio Foucault afirmara que esses pensadores “colocaram problemas em torno dos quais ainda nos encontramos. Notadamente aquele dos efeitos de poder em relação a uma racionalidade que se definiu historicamente a partir do século XVI.”¹¹ Podemos hoje pensar, ressonantes, que o escritor francês, por sua vez, problematizou questões que ainda não estão bem resolvidas; questões que reverberam em terras periféricas e suscitam respostas contextualizadas. Sendo essa, com efeito, uma discussão que modula este estudo, não há como deixar de vislumbrar pontos de contato, interseções teóricas – ainda que não seja de interesse perscrutar os meandros da produção de cada um desses autores – que nos permitam pensar algumas estratégias de resistência emergentes na contemporaneidade.

Cabe, nesse sentido, retomar a concepção nietzschiana dos “espíritos livres” em que – ainda que sujeita a flutuações conceituais – se embute a idéia de movimento, de trajeto a se cumprir, irmanado ao desenvolvimento a que, por sua vez, agregam-se conceitos como processo, superação e sublimação. É um espírito que aspira à liberdade, esse de que trata o filósofo, e de cuja força criativa podemos vislumbrar lampejos na opção reiterada nos personagens de Noll, de estarem em contínuo movimento que tem em si mesmo, nessa

¹⁰ BODEI (2000), apud MAIA. Foucault e Adorno: mapeando um campo de convergências, p. 82.

¹¹ FOUCAULT (1997), apud MAIA. *Imagens de Foucault e Deleuze*, p. 81

assunção, e não em um ponto teleológico, a realização de uma libertação, de um “livramento” que se abre a um criar-se, a um (re) fazer-se incessante.

Nesse projeto voltado para as possibilidades de reversões vitais, cujo acesso nos é propiciado pela ficção, as palavras de Gianni Vattimo podem iluminar tanto a hipótese por que se guia – de identificar um comportamento refratário a certos aprisionamentos e lugares-comuns –, quanto a ancoragem em algumas idéias de Nietzsche, ou suscitadas por seus escritos e desdobradas por pensadores subseqüentes:

[...] à desvalorização dos valores supremos, à morte de Deus, só se reage com a reivindicação – patética, metafísica – de outros valores ‘mais verdadeiros’ (por exemplo: os valores das culturas marginais, das culturas populares, opostos aos das culturas dominantes; a eversão dos cânones literários, artísticos etc.).¹²

Ainda que seja importante constatar a presença das temáticas eleitas em todos os romances de João Gilberto Noll, *A fúria do corpo* (1981), seu romance de estréia, se nos assomará como obra matricial, a partir da qual as relações comparativas com os demais romances apontarão. O corpo, como operador representativo do espaço performático, na expressão de Homi Bhabha, e desestabilizador, será focado no primeiro capítulo (“O corpo transbordante”). Margeado pela cidade – que o teórico indiano reconhece como o espaço onde “a perplexidade dos vivos é mais intensamente experimentada”,¹³ onde se dispõem de maneira pungente os choques e as interseções entre as muitas vozes, presenças e temporalidades, o corpo, na obra de Noll, vai alegorizar e performar, um *local* que, nas palavras de Moreiras, deslinda-se “enquanto terreno contraditório ao avanço do capital”, e mais, “[...] também um

¹² VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. 11.

¹³ BHABHA. *O local da cultura*, p. 238.

local de resistência.”¹⁴ O corpo em suas intensificações – de secreções e excreções, de contínuas ardências e ápices renovados – na radical persistência em se esquivar ao asséptico aparato global, reafirma, pelo excesso e pelo choque que o excesso comporta, a sua não-adaptação e a sua diferença; o seu desejo de singularização, por fim.

Não há como desconsiderar, nesse ponto, a brilhante contribuição de Michel Foucault ao expor a necessidade de se revisar a ética sexual cristã que, por sua vez, próxima a modelos gregos de direcionamento da sexualidade, legou aos ocidentais algumas noções a partir das quais o comportamento sexual foi julgado e limitado. Essas considerações, conjugadas à asseveração: “O sexo descontrolado do homem é a imagem daquilo que Adão havia sido em relação a Deus: um rebelde”,¹⁵ merecem ser exploradas nesse capítulo, que convocará prioritariamente duas obras de Noll – *A fúria do corpo* (1981) e *A céu aberto* (1996) – sem que as demais sejam descartadas.

E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo.”,¹⁶ frisa o infatigável narrador do primeiro romance de Noll, reverberando em todos os demais e deixando claro desde o início que sabe que o seu é um corpo estranho, que não obedece a expectativas, que contradiz o fluxo e encarna uma recusa; contra as artimanhas do *biopoder*, termo foucaultiano para identificação do paradigma de poder realizado na sociedade de controle. O inegável pendor barroco das obras do autor – ressaltado sobremaneira em *A fúria do corpo* – acumplicia as disposições pouco racionalizantes e libertas de amarras, donde a importância de identificá-lo, a partir de vozes teóricas paradigmáticas para a sua abordagem, considerando sua contribuição para a leitura dessas produções contemporâneas.

É ainda Foucault que abre uma via teórica a ser explorada nos escritos de Deleuze e Guattari, assim como nos de Michael Hardt e Antonio Negri, dentre outros. Vale resgatar

¹⁴ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 330.

¹⁵ FOUCAULT. *Sexualidade e solidão*, p. 100.

¹⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 24.

uma de suas assertivas, que é ponto de inspiração para o desenvolvimento de tais idéias: “O controle da sociedade sobre os indivíduos não é feito apenas por meio da consciência ou da ideologia, mas também no corpo e com o corpo. Para a sociedade capitalista, a biopolítica é o que mais importa, o biológico, o somático, o físico.”¹⁷ Partindo da premissa que atesta termos passado de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, interessa considerar que as estratégias epistêmicas têm que ser muito mais performáticas, mormente quando as relações dão-se no nível da superfície, e não da profundidade. Inspiradas pelo teórico francês, essas considerações – de matriz nietzschiana – foram primorosamente desdobradas por Deleuze e Guattari e por outros epígonos que as (re)atualizaram.

Merece ser relevada também a extrema contribuição de Georges Bataille para o desenvolvimento desse enfoque dado ao corpo transbordante. No antológico *O erotismo* (1957), o teórico francês afirma que “na orgia religiosa anterior ao cristianismo, a transgressão era relativamente lícita”,¹⁸ porquanto atrelava-se ao sagrado. Já na prática cristã ela foi condenada, ao passo que a volúpia foi associada ao Mal. Acrescenta Bataille que os relatos do sabá – infundados ou não – constituem-se “o sonho de uma alegria monstruosa”,¹⁹ a que dariam continuidade, por exemplo, os livros de Sade. Conclui o autor: “Trata-se sempre de ter acesso ao sentido oposto da interdição.”²⁰ Na mesma esteira da reversão dos valores, de um ceticismo com relação aos discursos estabelecidos, atua Bataille.

Nesse primeiro capítulo, o romance *Vista do Rio* (2003), de Rodrigo Lacerda, é convocado a um breve diálogo com os romances nollianos. Podendo ser trabalhados nesse âmbito da exterioridade (que Bhabha chamou de contra-modernidade), expressam, em unísono, iniludíveis desejos de singularização que refletem uma inadaptação, ou distância,

¹⁷ FOUCAULT (1994) apud HARDT; NEGRI. *Império*, p. 46.

¹⁸ BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

¹⁹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

²⁰ BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

face à incorporação global. No romance de Lacerda, a AIDS é a mancha que vem macular, já que numa sociedade de controle o sistema opera por assepsia.

Intermitentemente convocado ao desenvolvimento das questões propostas, o romance *A fúria do corpo* solicitará ao diálogo, no segundo capítulo (“Viajantes, migrantes, andarilhos”), outras três obras do autor – *Hotel Atlântico* (1989), *Rastros do verão* (1990) e *Harmada* (1993) –, em função principalmente de que os outros romances serão posteriormente convocados, donde se impõe a necessidade de equilibrar as suas participações nesses colóquios.

A marginalidade do andarilho, assim como a compulsão do migrante, trazidas à tona nesse estágio, serão contempladas tanto à luz das proposições nietzschianas quanto das observações sobre a marginalidade do *flâneur*, na contramão de um ritmo ditado pelo capital, expressas por Walter Benjamin, cujos escritos, das décadas de trinta e quarenta, lançarão intermitente foco sobre este texto. É certo que o andarilho nolliano dista em muito do *flâneur* parisiense, o que não passará despercebido pela leitura que procuro desenvolver.

Também a noção de “multidão”, proposta por Hardt e Negri, poderá clarificar a posição ocupada por esses personagens, que escolhem o nomadismo como *modus vivendi* numa era globalizada. Por outro lado, a percepção de Theodor Adorno sobre o romance contemporâneo – como “odisséias negativas” – impulsiona parte dessas idéias, instigando-nos a re-contextualizá-la, considerando o lugar de onde estamos falando, para que essa “negatividade” possa ser relativizada. A obra *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, será convocada, neste excursão, a um cotejamento com o romance *Harmada*, obra que flerta abertamente com a do escritor mexicano, conforme, inclusive, aponta a ensaísta Flora Sussekind no ensaio de apresentação dessa obra de Noll.

No terceiro capítulo (“Esquecimento e apagamento de rastros”), Nietzsche e Walter Benjamin incitam-me a investigar a atuação e os benefícios do esquecimento, atitude

que se reitera nos demais narradores nollianos. Na obra *A genealogia da moral*, em que o primeiro pensador discorre sobre a origem dos preconceitos morais, ele faz uma apologia ao esquecimento, chegando mesmo a afirmar que essa faculdade “[...] é uma força e uma manifestação de robusta saúde”,²¹ mas que o homem acabou criando a memória, para contrabalançá-lo e, em muitos casos, lograr vitória sobre aquele quando entra em jogo, por exemplo, o ato da promessa. A partir daí, desenvolve uma série de argumentos para mostrar o aprisionamento do homem aos contratos, às obrigações, às promessas, até identificá-lo como um animal domesticado e enfraquecido.

Para Jeanne Marie Gagnebin, o esquecimento é tema-chave na leitura que Walter Benjamin faz de Kafka, escritor que “[...] instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência de sentido. É daí que vem, segundo Benjamin, sua extraordinária modernidade, ao mesmo tempo cruel e serena.”²² A ensaísta cita uma carta escrita por Benjamin em que ele se refere à genialidade de Kafka por ter experimentado algo novo, por ter sacrificado a verdade e não ter se colocado “aos pés da doutrina”.

Sem desconsiderar o quão entrelaçados atuam esquecimento e memória, e não de maneira estanque, havemos de acompanhar esse movimento pontuado de nichos esvaziados e de rasuras nas ficções nollianas, enfocando prioritariamente o romance *Bandoleiros* (1985) que, em contraponto com *O quieto animal da esquina* (1991) – sem perder de vista os demais romances –, exploram marcadamente o desvencilhamento e o desapego, a dissolução dos referenciais e dos vínculos.

Harald Weinrich, em seu enciclopédico *Lete: arte e crítica do esquecimento*, reporta-se a Homero como o primeiro poeta grego que “concede ao esquecimento um lugar de

²¹ NIETZSCHE. *A genealogia da moral*, p. 28.

²² GAGNEBIN. *Walter Benjamin ou a história aberta*, p. 16.

honra na literatura.”²³ Afirma ainda a importância de Hesíodo por relevar a ambivalência das forças da recordação e do esquecimento. Referindo-se à Lete, deusa do esquecimento e parenta da Noite, resgata do mestre grego a seguinte observação: “Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade.”²⁴

Associado, pois, a um projeto libertário é que pretendo vislumbrar a ação do esquecimento – a sua força – nessas ficções, e não como uma atitude ingênua de evasão, que culminaria na melancolia, relacionada, na ótica psicanalítica, à ausência do trabalho de luto, ao não-enfrentamento. A vertente aqui privilegiada é a que intenciona identificar nessa atitude, a que se assomam reiterados ímpetos delirantes, mais um ardil dos “espíritos livres”, esquivos à tradição e aos dogmas. Daí a importância de solicitar outras vozes teóricas que, partindo da atitude de suspeição incitada primeiro por Nietzsche, depois por Walter Benjamin – para eleger dois pensadores paradigmáticos – insistem em renovar, e em deslocar, concepções histórico-discursivas que desprezam a gama de identidades que urge ser vislumbrada em suas complexidade e diferença.

Edward Said considera que o problema histórico do modernismo deu-se quando o Ocidente teve que encarar com seriedade o Outro, a alteridade que começou a irromper a partir de Eliot, Mann, Joyce, dentre outros, em cujas obras:

[...] a alteridade e a diferença são sistematicamente associadas a estrangeiros que, sejam mulheres, nativos ou excêntricos sexuais, irrompem diante da visão para oferecer contestação e resistir a histórias metropolitanas, formas e modos de pensamento estabelecidos.²⁵

²³ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 37.

²⁴ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 38.

²⁵ SAID. *A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia*, p. 133.

Na segunda metade do século XX, essa linhagem encontra-se iniludivelmente ampliada e disposta a, cada vez mais, problematizar a diferença e sua reivindicação à voz, ou ao grito que não quer ecoar em uníssono, mas enquanto alteridade cuja expressão deve ser relevada.

Sem se isentar de dignificar o trabalho de Michel Foucault, considerando-o visionário e instigador de visões alternativas ao poder, não de todo obliteradas em seus textos, Said não se furta em apontar uma ausência, na obra do teórico francês, de oposição, de contestação, em seu posicionamento crítico com relação à dominação. Se, por um lado, para Foucault a história moderna do Ocidente está marcada pela rejeição e pela supressão de grupos marginais, não deixando de reconhecer o discurso como “aquilo pelo qual se travam as lutas”, Said critica-o por desconsiderar “o relativo sucesso dessas tentativas contra discursivas”,²⁶ o potencial libertário de seus discursos. O ensaísta reporta-se aos contínuos esforços contradiscursivos levados a termo, por exemplo, por Franz Fanon, pelos romancistas Ngugi e Rushdie, pelo vigoroso discurso das feministas, dentre tantas outras vozes.

A inclusão de Noll nessa linhagem permite vislumbrá-lo tanto na esteira de escritores sul-americanos que o precederam – como Juan Rulfo –, como emparelhado com tantos outros, como Toni Morrison, cuja obra é destacada por Homi Bhabha. Não por acaso esse teórico indiano homenageia Said na apresentação de seu livro, *O local da cultura*, por lhe ter fornecido um terreno crítico e um projeto intelectual; projeto que, se pensado agora em conjunção com as idéias desenvolvidas por Bhabha, lastreia esse estudo, mormente pela atenção dada ao apelo de Walter Benjamin, de prestar atenção às histórias menores, à história dos vencidos, fazendo ecoar sua voz abafada por séculos de dominação.

Filtrando e expandindo a lição benjaminiana, Homi Bhabha detém-se sobre as formas de identidade social que irrompem das “temporalidades disjuntivas da cultura

²⁶ SAID. Foucault e a imaginação do poder, p. 97.

nacional”.²⁷ O teórico centra o foco, pois, numa história que se constrói a partir de um discurso mais generoso. Vale citá-lo: “Essa é uma lição da história a ser aprendida com aqueles povos cujas histórias de marginalidade estão enredadas de forma mais profunda nas antinomias da lei e da ordem – os colonizados e as mulheres.”²⁸ Posicionando-se contra um nacionalismo historicista, contra as narrativas fixas e estáveis a partir das quais o discurso pedagógico e homogêneo da Nação foi sendo construído, Bhabha quer relevar as diversas narrativas que escapam a essa construção discursiva simplista que oblitera as histórias menores, sempre articuladas, em sua complexidade e instabilidade, com múltiplas temporalidades.

No capítulo 4 (“Diluição de fronteiras”), a conceituação de monumento, e o seu entrelaçamento com o documento, explorados pelo historiador Jacques Le Goff,²⁹ assim como a necessidade levantada por Foucault, em *A arqueologia do saber*, de se questionar o documento, se nos assomarão como operadores teóricos relevantes para identificar mais uma estratégia de solapar verdades generalizantes.

Le Goff assevera serem duas as principais formas sob as quais se nos apresentam os materiais de memória: os monumentos e os documentos, sendo que os historiadores atuais – não mais dedicados exclusivamente à seleção de monumentos – consideram (como resultado de um processo que se inicia no final do século XIX) o documento como sendo um monumento. Esse excursão teórico traz à tona algumas considerações que me inspiram a articulá-las com a prosa contemporânea. Dentre elas “o fato de que todo o documento é verdadeiro e falso”³⁰ e, em estreita relação com a primeira, o fato de que todo e qualquer

²⁷ BHABHA. *O local da cultura*, p. 214.

²⁸ BHABHA. *O local da cultura*, p. 214.

²⁹ LE GOFF. *História e memória*.

³⁰ LE GOFF. *História e memória*, p. 525.

documento é “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder”;³¹ daí a suspeita de Foucault com relação aos documentos.

A interpenetração da falsidade no documento que se impõe como verídico ou, em outros termos, a inserção da ficção na realidade, explicitada na primeira proposição, arremete-nos para uma questão que esteve sempre a rondar a literatura, qual seja, a do impreciso limite entre o real e o fictício, de como no texto literário essa articulação se afigura, lançando mão de estratégias que enredam o iludido leitor nessa câmara de espelhos.

Os dois últimos romances publicados de Noll – *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004) – serão neste momento solicitados, e até entrelaçados, para, utilizando uma grande-angular sobre a produção contemporânea, vislumbrarmos como se imbricam veracidade e ficção, no que concerne principalmente ao suspeito binômio autor-personagem, explorado por essas obras, que acabam indicando um viés, ou uma via, que tem predominado na produção mais recente do autor. Quero ainda ressaltar, nessa conjugação de personagens e autores, o vazio que se embute na própria noção de origem, e que ainda mais se acirra quando, no entrelaçamento da História com a ficção, o limite entre ambas se esvaece.

Interessa-me também neste ponto aproximar-me da compreensão que Deleuze faz do eterno retorno nietzschiano para afirmar – do que retorna, do que revém – a marca da diferença, porquanto se torna cada vez mais clara a encenação, proposta por Noll, tanto de um vai-e-vem autoral, quanto de um retorno do mesmo personagem (quarentão, desempregado) repetindo-se em seus romances. A interpretação deleuziana – nas antinomias da crença numa eternidade temporal, discordante, pois, da filosofia da representação – de que “o eterno retorno não é um devir igual”³² instiga-me a identificar nos narradores nollianos mais um ardil em prol da singularização.

³¹ LE GOFF. *História e memória*, p. 536.

³² MACHADO. *Deleuze e a filosofia*, p. 83.

O fato é que este capítulo, que prioriza as duas últimas obras publicadas do autor, acaba assinalando o quão marcadamente politiza-se a escritura de João Gilberto Noll. Se a ficção recrudescer nesse “retorno” que é diferença, multiplicidade e acaso, afirma-se eticamente ao solapar as delimitações e fronteiras, abrindo espaço para pensarmos no potencial desconstrutor da arte, enquanto lócus de resistência, enquanto espaço indomável. Maurice Blanchot surge, então, como inspiração para esse momento em que o foco recai sobre a grandeza da literatura que, arte que é, propõe-se à criação de um mundo, e não à sua representação.

Cabe ressaltar que, em nenhum momento, esse estudo quer perder de vista o lugar de onde se fala, por isso insiste em retomar questões levantadas por pensadores contemporâneos interessados nos locais alternativos de enunciação, mormente porque se tudo já foi dito, não o foi contextualizadamente, ou suficientemente ouvido, ao menos por aqui e no que tange às obras aqui produzidas. A obra romanesca de João Gilberto Noll, nesse sentido, dispõe-se como um farol – ou como um prisma até – para que se estabeleça uma reflexão sobre a prosa atual. Assim sendo, a retomada de pensadores como Nietzsche, Benjamin e Foucault repõem de certa forma o pensamento teórico sobre a Modernidade como um lastro fecundo para que a Pós-modernidade seja pensada pelas bordas, ou pelas franjas, para cunhar uma imagem de Machado de Assis. Daí a necessidade de entrelaçamento entre aportes teóricos distantes no tempo e no espaço.

Se a passagem para o Império (como sugerem Negri e Hardt), e seus processos de globalização, oferece realmente novas possibilidades para as forças de liberação – ao passo que se percebe um declínio de elementos da sociedade disciplinar, e se acentuam os aspectos imanentes – elas urgem ser captadas em algumas de suas nuances multifárias. Afinal, é da América do Sul que emergem tanto os personagens de João Gilberto Noll, quanto a pena que

os persegue, sabendo que grande parte do aparato teórico que tem singrado por esses mares ainda há de reverberar por essas terras fronteiriças e estriadas. Diz Alberto Moreiras:

Em sociedades semiperiféricas há uma temporalização mais vagarosa da passagem, isto é, uma presença quantitativamente maior em seu meio de elementos de configurações sociais anteriores, elas próprias em processo de desaparecimento, mas em um ritmo que segue determinações e pressões alternativas.³³

O fato de “elementos de configurações sociais anteriores” estarem, ainda, dispostos nas sociedades semiperiféricas (pensemos nesse espaço, então, como semidefinido, quicá como um incerto, e por isso mesmo tão digno, entre-lugar) faz com que essa temporalização mais lenta da passagem (na bela imagem do teórico, que nos remete às múltiplas temporalidades observadas por Homi Bhabha) clame por ser lida de maneira menos simplista; logo, mais solidária, porquanto entram em cena disposições alternativas.

Mesmo que se tenham enfraquecido os pólos centro/periferia, e, como asseveram os autores de *Império*, não exista mais um *lugar* de poder – pois ele está em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum –, é, ainda, da América do Sul que estamos falando, e isso pode significar que, de dentro da própria globalização – que, caso estivesse inteiramente concluída, só deixaria lugar para “a repetição e para a produção de simulacros”³⁴ – surgem as possibilidades de subversão, mesmo porque essas definições não estão ainda fechadas, como bem aponta Moreiras, apostando que “[...] a possibilidade de imaginações alternativas do mundo continuará a depender de uma articulação com o singular, o evanescente, o arcaico:

³³ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 50.

³⁴ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 52.

este é o lado outro, o lado constitutivo, do deslocamento de subjetividades em direção à labilidade infinita”.³⁵

São essas as palavras-chave – “singular”, “deslocamento” e “labilidade” – que me impelem a içar velas e, partindo do rio Guaíba com os personagens de João Gilberto Noll, a singrar por esse mar revolto e incerto da literatura.

³⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 52.

1. O CORPO TRANSBORDANTE

[...] eu vim para gozar e gozo gozo e gozo à tona de um dia qualquer, de uma rua qualquer.

NOLL. *A fúria do corpo*.

O sexo descontrolado do homem é a imagem daquilo que Adão havia sido em relação a Deus: um rebelde.

FOUCAULT. *Ética, sexualidade, política*.

Em seu romance de estréia, *A fúria do corpo* (1981), o autor porto-alegrense João Gilberto Noll retrata uma trajetória alucinante. Nela, um narrador-personagem que nem sabe como em seus veios se sustenta. Nós, ao invés, sabemos que pela força da linguagem, ainda que modulada pela afasia em alguns momentos e por elípticos ritornelos verbais em praticamente todos. O homem não nos revela seu nome. “O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não.”³⁶ São as palavras que abrem a narrativa: ao desconhecido, pois que a partir daí mesclam-se os tempos passado, presente e futuro, assim como os estados do sono e da vigília, de tal forma que toda e qualquer certeza quanto à identidade ou ao devir dos personagens esmaece em meio ao sincopado fluxo narrativo.

O inominado protagonista divide grande parte da sua vivência andarilha, da miséria e das faltas de perspectiva e referencial com Afrodite, por ele assim batizada – logo, também ela com uma identidade que não se revela ao leitor – e que o acompanha em seu ritmo irrefreável pelas ruas do Rio de Janeiro. E o nome fictício, eleito pelo narrador-

³⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

comparsa, coroa a mulher inominada com os apanágios de uma deusa em torno à qual se concentram vários mitos e cuja etimologia é ainda controversa. Expõe Junito Brandão: “Em torno de Afrodite se concentravam mitos vários, sem muita coerência entre si, o que se deve à tentativa de conciliar uma deusa oriental da fertilização com uma deusa grega do amor.”³⁷

À incoerente vacância da personagem soma-se recorrente prática do ato amoroso, recontextualizando-se, assim, a multifária deusa através de uma personagem finissecular que, conquanto seja o seu oposto (pois que, andarilha e esfomeada, assoma-se como o reverso, ou contra-imagem, da divina deusa), mantém-se afinada com a disposição amorosa legada pela perenal Afrodite-Vênus. Não por acaso o narrador partilha também com sua companheira, principal e obsessivamente, o corpo, insaciável em suas ardências e gozos contínuos. Nessa personagem ele se reconhece e, mais do que especular, a relação que com ela desenvolve se aproxima da simbiose. Ele a persegue, quando Afrodite dele se perde e sai andando a esmo; procura-a e a seu corpo, sempre com uma urgência animalesca; invoca seu (fictício) nome que permeia todo o jorro textual; ama-a desde tempos imemoriais; “ela é eu”,³⁸ afirma. Laços fortes sempre os uniram, afirma em determinado ponto o narrador, reportando-se a um nebuloso passado que – matizado pela alucinação, dominante na condução narrativa – é também zona nebulosa:

Eu e ela tínhamos laços fortes. Amávamos como que nascidos da mesma infância imemorial: uma pedra caindo no fundo do mesmo poço, a pedra caía para um abismo nunca visto, só o som seco contra a água lodosa das trevas. Sei que foi assim que nos conhecemos. Ainda não tenho bem certeza se ela vestia branco ou vermelho.³⁹

³⁷ BRANDÃO. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, p. 29.

³⁸ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 98.

³⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 23.

Se por um lado o inapreensível passado conjuga-se, metaforizado, com o lodo, ou com o “abismo nunca visto”, a preemência sexual, por outro, impõe-se como o resíduo que permanece, como o mote certo de sua vivência: “Amei, e você levantou a saia de organdi e me mostrou a xota ainda em botão: castanha nos primeiros pêlos e com os lábios já inchados de preemência. Meu pau ardeu e eu mostrei [...] Fui metendo com o ritmo gradual do teu movimento.”⁴⁰ É esse o ritmo que, no compasso do andarilho conduz a narrativa, o ritmo do corpo extravasando sexualidade e êxtase, do corpo nunca saciado.

A parceria desfaz-se em alguns momentos do relato – ele se envolve com um garoto que conheceu no hospital e que acaba assassinado por traficantes rivais, ela se prostitui numa boate – para depois ser retomada, numa movimentação circular donde o que se decanta mais marcadamente é a insaciável urgência carnal. O corpo é que perfaz a identidade que, pelos traçados perseguidos, é pura flutuação; e é atendendo aos seus apelos que a dignidade se faz possível:

[...] nisso estava a minha dignidade, não a minha dignidade de macho ou qualquer coisa que significasse minha cidadania há tanto aviltada pela Cidade que me fora dada, não era macho nem fêmea nem cadela nem galo, eu era meu pau subindo, eu era a natureza que quando menos se espera se revela como um cão faminto diante de uma posta de carne.⁴¹

Essa cena – hiper-naturalista, diga-se de passagem, em função da assumida animalização em que o que vigora é o instinto – que denuncia a preemência carnal, praticamente onipresente nesse romance de Noll, é apenas uma dentre tantas que, vistas em conjunto, explicitam o excesso que modula toda a sua obra.

⁴⁰ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 23.

⁴¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 26.

Também no romance *A céu aberto* (1996) há uma exacerbação da sexualidade, de excreções e secreções que vão expressar um desejo de singularização e uma rejeição quanto a ser cooptado por quaisquer redes (discursivas, culturais etc.) que se pautem pela assepsia ou pela normalização. Nessa obra, um jovem narrador leva o irmão mais novo, ambos sem mãe, às trincheiras de uma estranha guerra, onde se encontra o pai, que é oficial. O cenário não é identificado, é qualquer cidade ou localidade e, ao inexplicável desamparo dos dois miseráveis irmãos, que chegaram a se abrigar como flagelados num salão paroquial, soma-se uma série de eventos – que se configuram na vida errante do narrador – margeados tanto pela flutuação espaço-temporal quanto pela oscilação entre os estados do sonho e da vigília, da realidade e do delírio, marca reiterada nos textos nollianos.⁴²

Na primeira página do texto testemunhamos o despertar do narrador: “Eu gritei. Tive um pesadelo quando sonhei com a minha escola.” As imagens do passado – o badalar dos sinos, o caminho de terra que conduzia à escola – assustam-no nesse irônico início, a partir do qual a imprecisão entre o real e o vertiginoso torna-se dominante no texto. Em seguida, após o despertar de ambos, naquele ambiente de extrema penúria, a escrita põe-se a explicitar – com detalhes e sem pudor – cada uma das urgências e secreções expelidas por seus corpos. “O meu irmão soltava alguns vômitos pelos cantos da boca e eu ficava olhando aquelas golfadas como quem dissesse: vai, vomita tudo, se quiseres eu boto na minha boca a baba morna e estragada do teu vômito [...]”⁴³ Modulado pelo clima alucinatório que permeia toda a narrativa, o narrador de *A céu aberto* vai renovando cenários, renovando-se em novas cenas, sem abrir mão de, como chagas abertas, expor tudo o que do corpo humano transborda.

Vale perseguir um pouco o seu trajeto – mais um a conjugar-se com as estratégias abordadas, convém frisar – na captação dos extravasamentos. Da casa miserável partem no

⁴² Essa oscilação será abordada no capítulo 3.

⁴³ NOLL. *A céu aberto*, pp. 11-12.

início do romance em direção à guerra, em busca do pai; vê-se em seguida casado com uma mulher, trabalhando como vigia de um paiol. Resolve assassinar a própria esposa após ter atingido o auge do orgasmo, embarca em um navio de foragidos da guerra onde serve de escravo sexual ao comandante, que o encerra em sua cabine. Desembarca, enfim, escapando do navio, no idílico porto de Maia, sem nenhum contato e desconhecendo a língua nativa, onde o confundem com um terrorista internacional, impressionantemente parecido com ele, reconhece. Ouve passos, nas últimas linhas da narrativa, passos ríspidos até o andar onde se encontrava. Acuado, deixa em suspenso o relato, logo ali, onde o livro termina: “Eu podia aprender a rir no que me faltava de tempo. Os passos ríspidos agora pelo corredor faziam o piso do quarto estremecer. Rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar.”⁴⁴ O riso que coroa esse desbaratado percurso surge contaminado pelo “como se”, que macula todo o texto, equilibrando-se todo o tempo entre o *sense* e o *nonsense*, afirmando, através de sua própria história – imprevisível, inverossímil, esquiva aos recursos tradicionais da narrativa – o grande artilheiro da criação que se renova, o potencial redentor da literatura, solapando o lugar-comum.

Importa, inclusive, abrir um parêntesis para a curiosa opção por Maia, esse porto desancorado de referenciais geográficos – não que isso seja surpreendente, pois nesse romance todos os lugares carecem de nomeação –, compondo uma cartografia nebulosa. Esse nome remete-nos à língua em que foram escritos os textos sagrados hindus, e que, dentre as variadas acepções, destaca-se a de ilusão. No ensaio “Schopenhauer e o conhecimento”, Eduardo Brandão alude às inúmeras referências feitas pelo filósofo a respeito da percepção ilusória que o ser humano tem de tudo o que o cerca. Diz o autor: “Em seus textos Schopenhauer faz menção ao ‘véu de Maia’, numa referência à percepção ilusória que temos

⁴⁴ NOLL. *A céu aberto*, p. 164.

das coisas.”⁴⁵ Destarte, é prenhe de significância a ancoragem do narrador de João Gilberto Noll num porto cujo nome comporta uma possibilidade de sentido que iniludivelmente marca presença em todo(s) o(s) seu(s) texto(s).

E, por essa cartografia rarefeita, irreconhecível, nebulosa, o que se afirma é o corpo, a carne, o desejo e o que dele verte inundando a narração. Sobre o comandante que o mantinha aprisionado expressa: “Mas ele era só calor e vinha para cima de mim querendo coisa, turbilhões de saliva suor porra sangue das feridas, e eu até não posso negar que em certas madrugadas de frio me agasalhei bastante debaixo daquele homem exalando uma espécie de podridão quente [...]”⁴⁶

O corpo, em todas as suas manifestações – febre, delírio, sede, fome, vômito, baba, mal-cheiro e esperma –, afirma-se como grande palco da singularização nessas obras onde se embatem as pulsões de vida e de morte, e onde se afirma a imanência sob os auspícios da imprevisibilidade, ao passo que também extrapola as bordas de algumas fronteiras conceituais e imagéticas – realidade e fantasia, autor e personagem – compactuantes com a instabilidade e com o jogo de sombras barroco, cúmplice inegável do extravasamento nolliano, conforme veremos mais adiante (no subcapítulo 1.4).

1.1 O corpo duplicado

[...] vem: você é ela e me acompanha prenhe da mais funda decisão.

NOLL. *A fúria do corpo*.

⁴⁵ BRANDÃO. Schopenhauer e o conhecimento, p. 16.

⁴⁶ NOLL. *A céu aberto*, p. 153.

O narrador de *A fúria do corpo* e sua companheira, ainda que em algumas paragens percam-se um do outro, confundem-se, no que tange tanto à condição, quanto à doença,⁴⁷ à ligação corporal etc. “Ela é eu”,⁴⁸ vale reinvocar as palavras do narrador; ela é o seu duplo. Lembremo-nos do termo explorado pelos românticos, *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796, cuja tradução é: “duplo”, “sósia” ou “segundo eu”, e que significa literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”.⁴⁹ Temos, então, um fato intratextual em que observamos a presença do duplo, como temática, como ocorrência narrativa, porquanto o leitor não sai ileso diante dessas situações que ensejam duplicação. O narrador do primeiro romance, *A fúria do corpo*, abole a cumplicidade distanciada invocando-o explicitamente, ainda no início do texto:

[...] vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenhe da mais funda decisão, passos da guerreira pobre, renunciando ao repouso imediato, caminhando comigo como quem se conduz ao cativeiro de ouro, entrando pelas ruas de Copacabana como quem se dirige ao Reino [...].⁵⁰

A assunção do corpo em seu ritmo irrefreável imiscui-se ao clamor da fala que jorra indecente e vai além, impede ainda que o leitor esquive-se diante dessa recusa, e investida, à máquina de representação social. Enreda-se, pois, o espectador na palavra que o convoca, como um olhar que o guarda (*guardare*, em italiano, significa olhar), hospedando-o no corpo textual. Cria-se, então, uma relação em que o outro e o um confundem-se, irmanando-se numa mesma condição. O leitor, mimetizado à personagem feminina, deve

⁴⁷ Os estudiosos da mente humana, quer pela via da psicanálise, quer pela da psiquiatria, justificam pela psicopatia o comportamento de grande parte dos andarilhos e mendigos.

⁴⁸ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 98.

⁴⁹ BRUNEL. *Dicionário de mitos literários*, p. 261.

⁵⁰ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 10.

sentir a dureza das calçadas e a escuridão dos becos, uma vez que o narrador, identificando nele uma completude ilusória, quer que ele seja também andarilho e comparsa nessa infame *flânerie*.

O outro é o que nos assombra pela sua estranheza. É o *Unheimlich* (não-familiar, estranho) que nos incomoda porque o pressentimos obscuramente em nós mesmos. Essa é uma das conclusões a que Freud chega no artigo escrito em 1919, “Das Unheimlich”, onde tenta perscrutar essa sensação, inspirado por um conto de Hoffmann. A própria palavra alemã (que alguns traduzem por “estranho”, e outros por “sinistro”), contém em si o familiar, *heimlich*. “Essa imanência do sobrenatural no familiar é uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual o sobrenatural é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, já familiar”,⁵¹ ratifica Julia Kristeva. O familiar a que se refere a ensaísta é o que em nós existe, submerso, nas sombras, e que pode irromper a qualquer momento. Daí a voz psicanalítica afirmar que “o outro é o meu (próprio) inconsciente”.

A fala pautada na psicanálise conflui-se com a, anteriormente citada, de Jean Baudrillard, incitando-nos a retomar – dentre outras – a imagem legada pelo mito de Teseu quando, diante do Minotauro, vê-se, nas pupilas do outro, refletido. Também Stevenson, com *O médico e o monstro*, dentre inúmeros autores, excursionaram por essa via, do outro que é hospede. No texto de Noll que, através da esporádica irrupção da 2ª pessoa, solicita-nos como hospedeiros, identificamos também o outro que nos tira do prumo; e mais, que pelas ruas e becos do Rio de Janeiro convoca-nos como um par, *Doppelgänger*, e cúmplices das suas vivências.

Sem desconsiderar as questões de cunho sócio-econômico que possam estar latentemente ressaltadas na situação miserável dos personagens, cabe lembrar que tais

⁵¹ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 191-192.

enredamentos são emoldurados pela grande cidade e assombrados por seu ritmo; nela se movimentam e são por ela envolvidos. O narrador, esse outro que nos assombra, e que vê em nós uma completude ilusória, quer que sejamos também andarilhos.

Cientes disso, vale reinvocar o “quem”, o outro, que no fundo sem fundo de sua miséria, e de suas pupilas, é pura imersão; o que se faz duplo porque está nele “hospedado”. Afrodite, ainda que em alguns momentos dele se perca, é a que segue ao lado, trajetória que se cumpre de forma sincopada e paradoxalmente contínua, o que caracteriza a própria condição de duplo que lhe cabe. Dragada pelo inferno, pela miséria, pela volúpia da transgressão às “normas”, o que lhe resta nessa dança da imanência⁵² é o corpo, tal como ao narrador a quem se amalgama. “E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo”.⁵³ E o corpo físico que neles é ponto de interseção, e morada possível, alegoriza, para nós, o corpo textual que nos enreda e nos incita a testemunhar, pelos desvãos dessa cartografia urbana (e humana) tão pessoal, que o corpo é ponto de chegada sendo também de partida; corpo que deve ser vislumbrado em seu potencial dúplice, pois que é físico e textual.

O leitor, mimetizado à personagem feminina, deve sentir a dureza das calçadas e a escuridão dos becos, ao passo que se confronta com a dureza das palavras e com a “escuridão” das idéias. Afinal, não há aqui ambiente para as certezas. “Mas me fere aceitar que não escondo de mim nem de vós (quem sois?... e sois?...) o meu trajeto cheio de recuos, paradas, sínopes, acelerações, anseios fora do ar, admito ser extraviado às vezes, inexistente até, quem sabe existente mas já morto”.⁵⁴

Ao lermos um texto literário assumimos um ritmo menos acelerado – tal como acontece com o *flâneur* –, um ritmo mais lento que o da azáfama diária. É nesse ponto que

⁵² Considero aqui a seguinte acepção dessa palavra: “limitação do uso de certos princípios à experiência possível e recusa em admitir conhecimentos autênticos que superem os limites de semelhante experiência.” In. ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, p. 539.

⁵³ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 24.

⁵⁴ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 11.

podemos acompanhar o compasso desse astucioso narrador, e é também nesse momento que passamos a ser Afrodite, esse duplo necessário, a intimada pelo narrador a compactuar com seus desvarios, a seguir com ele na contracorrente do fluxo urbano; a ser penetrada por ele até a dor física, pela palavra que rasga, no âmago do sujeito, toda e qualquer certeza que ali se pensava escudada, agasalhada, protegida.

Assumindo, dessa duplicação falaciosa, o quinhão que nos cabe, urge acolher do narrador o contumaz apelo: de acumplicarmos a fúria dos membros que se enreda à da própria linguagem que, por seu turno, segue espiralada, prenhe de manifestações barrocas; afinal, reiteraões (vocabulares e frasais, à maneira de refrão muitas vezes), aliteraões e intermitentes ritornelos⁵⁵ nutrem a narrativa. Círculo que não se fecha, sua sina irmana-se à dos andarilhos desse romance.

Também presenciamos a ocorrência do duplo na relação dos dois irmãos de *A céu aberto* que, irmanados na orfandade, na pobreza, na caminhada em direção ao *front* de batalha, onde se encontra o pai, performam essa duplicação. O irmão mais novo é o que precisa dos cuidados do narrador, é o que dele depende e, mesmo depois de entregue aos cuidados do pai oficial, é o espectro que o acompanha nas relações subseqüentes. Sua imagem-presença precipita em sua mente ora como desencadeadora da sexualidade – travestindo-se, inclusive, da mulher com quem se casa –, ora como *Doppelgänger*, companheiro de estrada, de angústia, de solidão. Ainda nas primeiras páginas descreve como o menor se enrodilhava em seu colo:

[...] tantas vezes sentado sobre as minhas pernas, outras tantas sentado sobre o meu próprio pau como se ele não soubesse, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defender a minha área pubiana, afastando como que distraído uma de suas pernas, a coxa, nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsão

⁵⁵ Esse pendor neobarroco será retomado mais adiante, neste mesmo capítulo.

perigosa, eu então depressa indo até o colchão dele, despejando-o sobre os lençóis encardidos, depois trepando na cadeira para ver melhor lá fora, a noite esfregando a cara na vidraça, eu bebendo aguardente, o esperma escorrendo no vidro iluminado pelo poste.⁵⁶

No transbordamento da libido, a sombra do incesto – essa mácula para o cristianismo – vai pontuar a relação dos dois irmãos. Mesmo ausente, possível fábula delirante, projeção fictícia de indefiníveis contornos (as fronteiras entre sonho e realidade nessas obras, afinal, permanecem dissolutas), o irmão-companheiro será invocado, lembrado, projetado nas pessoas com quem se relaciona sexualmente; será reinventado a cada paragem em que a (desacreditada) memória ensaia aparição, até se dissolver, como todas as vivências do narrador, no (também ilusionista) porto de Maia.

Como *voyeurs*, diante das situações expostas, além de *flâneurs*,⁵⁷ mantendo os olhos fixados nas cenas e nas palavras do além-texto – que todo texto embute –, entrevemos na manipulação da glândula e na manipulação dos vocábulos mais do que o pendor para uma estética do choque; somos assaltados pela necessidade de, nas emanações desejosas que a ficção insinua, reconhecer, com Homi Bhabha, que “viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção [...] é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social.”⁵⁸

1.2 A ciência sexual, sua transgressão

Não existe interdição que não possa ser transgredida.

BATAILLE. *O erotismo*.

⁵⁶ NOLL. *A céu aberto*, p. 24.

⁵⁷ Refletirei mais acuradamente sobre a *flânerie*, contrastando-a com a figura do andarilho, no capítulo 2.

⁵⁸ BHABHA. *O local da cultura*, p. 42.

O corpo desestabilizador e representativo do espaço performático, utilizando uma expressão de Bhabha, transborda em sexualidade nos romances de João Gilberto Noll, cujos narradores fazem questão de explicitar suas experiências: “Afrodite olha o pau, pega, inclina-se e o chupa, mordo seus seios e enfio o dedo na sua buceta, cu, nos chupamos num 69 com ela em cima de mim, depois senta em cima do meu pau que entra guloso pela buceta molhada”.⁵⁹ Não há pudor nem travas lingüísticas na descrição dessas manifestações, como bem ilustra a passagem de *A fúria do corpo*.

Isso posto, caberia considerar a possibilidade de o corpo transbordante encarnar uma recusa. Mas contra o quê? Contra as artimanhas do *biopoder*, esse poder paradigmático realizado na sociedade de controle? Contra as normas do bom-comportamento? Elas ainda vigem? Vale um olhar mais acurado sobre esse tema já tão cercado e manipulado, mormente pelos discursos científicos. Ao conjugar o discurso da sexualidade com a atuação do poder na sociedade ocidental, Foucault certamente lega-nos possibilidades de leituras que iluminam esses percursos que ora perseguimos.

Em *A vontade de saber*, primeiro volume da *História da sexualidade* – obra inquietante por propor uma prática historiográfica inovadora, na tentativa de traçar uma “genealogia do sujeito moderno”, até então indiretamente abordado em seus estudos – o pensador francês desmonta o propagado discurso de que até o século XIX o sexo era reprimido. Mostra, então, como, a partir do século XVI, desenvolveu-se uma série de discursos sobre o sexo, esquadrinhando-o, de forma que as definições e nomenclaturas daí surgidas acabaram por abafá-lo.

A produção de “verdades” sobre o tema acirra-se no século XIX aliando-se ao cientificismo – comprometido então com o evolucionismo e com o seletismo oficial – pautado numa moral da assepsia e na associação entre o patológico e o pecaminoso. São

⁵⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 81.

esclarecedoras as palavras do pensador francês sobre o enredamento que se vai construindo em torno da sexualidade:

Proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla.⁶⁰

Explicita Foucault como vão se entrelaçando o prazer e o poder. No desenvolvimento dessa análise, opõe dois conceitos, o de *ars* erótica e o de *scientia sexualis*, sendo o primeiro explorado por civilizações – Roma e Índia, por exemplo – que visavam a uma ampliação do prazer, que o cultivavam. O saber destinava-se, assim, à sua implementação, diversamente do observado no Ocidente, onde o desenvolvimento da *scientia sexualis* balizava-se primordialmente na prática da confissão, favorecendo uma relação de poder entre o que se expunha, produzindo sobre seus prazeres um discurso próprio, e o interpretador de seu discurso, o interlocutor autorizado a julgá-lo, redimindo-o ou não; de qualquer forma, condenando-o. A antiga prática da confissão extrapola as fronteiras religiosas e se adapta aos discursos científico e pedagógico.

Interessa constatar como a detecção da existência de um poder (discurso) de repressão exercido sobre o sexo não objetiva a sua inatividade, mas a sua cintilância nos multifários discursos que o tornam visível e que, atrelando-o à verdade, ratificam a relação simbiótica entre o saber e o prazer. Diz Foucault: “O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo

⁶⁰ FOUCAULT. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, p. 56.

sobre o sexo.”⁶¹ É dessa forma que, submetido a uma complexa rede discursiva de saberes e análises, o sexo torna-se objeto de disputa entre o Estado e o indivíduo.

Nessa cena em que os discursos proliferam destacam-se – no grande projeto burguês de organizá-los – as marginalizações, as posturas tidas como anomalias ou aberrações que, escapando às categorias sexuais previsíveis, são abarcadas pelos discursos institucionais, rotuladas por eles a partir de uma gestão das particularidades, como idade, lugar, gosto etc. O teórico utiliza uma propícia expressão: “Política do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição.”⁶²

A história da sexualidade, vista no projeto foucaultiano como uma história dos discursos, abre-se, na verdade, a uma problematização, no sentido em que, mesmo afirmando desconhecer a resposta, o pensador não deixa de questionar se todo esse alvoroço em torno da sexualidade, se toda essa proliferação discursiva, cumpre citá-lo, “não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho [...] em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora?”⁶³ Há, de qualquer forma, uma teia de racionalidade envolvendo a sexualidade, e isso importa detectar, destruindo inclusive – na antinomia de quaisquer psicologismos – uma idéia de sexualidade interiorizada, tida como essência definidora do sujeito, em prol de uma exterioridade, concernente às redes discursivas, a partir das quais se dá a constituição do sujeito.

Ora, tal é a interrogação que embasa – atravessando reverberante no mínimo dois quinquênios – a visão que ainda hoje temos da relação entre a sociedade e a sexualidade. Não por acaso, no primeiro capítulo de *A vontade de saber* o autor refere-se à hipocrisia das nossas classes burguesas, demonstrando que os fenômenos repressivos detectados – renegando a anormalidade, reduzindo ao silêncio o discurso indecente, por exemplo – não seriam

⁶¹ FOUCAULT. *História da sexualidade I*, p. 29.

⁶² FOUCAULT. *História da sexualidade I*, p. 31.

⁶³ FOUCAULT. *História da sexualidade I*, p. 44.

específicos de um tipo de sociedade, como a vitoriana, mas a todas atravessaria. Vale resgatar as palavras que abrem o primeiro capítulo: “Parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita.”⁶⁴

Evidentemente, se retomamos essa sentença, assim como as asseverações e interrogações lançadas pelo ensaísta – na esteira da detecção do conservadorismo mascarado de liberalidade – é porque os “espíritos livres” encarnados nos narradores de João Gilberto Noll iniludivelmente arremetem-se contra elas. Entregam-se a uma sexualidade que se expõe sem meias-palavras ao leitor, sem hipocrisia; levando-a a uma explicitação do gozo e a uma contínua renovação da investida – tal é o que vemos tanto em *A fúria do corpo* como em *A céu aberto* – apostando numa celebração carnal, vital, sobrelevadamente à margem dos discursos normativos, na contramão das previsíveis condutas enaltecidas do sexo conjugal, praticado prioritariamente pelo casal heterossexual. Abismam-se os personagens nollianos numa dança erótica em que o gênero sexual dos parceiros importa menos do que a vazão do desejo, do que a catalisação da experiência do prazer. Atuam, assim, na contramão da cristalizada conduta – ainda vigente – denunciada por Michel Foucault, qual seja, de uma sexualidade contida, muda e hipócrita, conforme expresso na citação anterior.

Em *O erotismo*, que teve sua primeira publicação em 1957, antecedendo, portanto, os escritos de Foucault sobre a sexualidade, Georges Bataille realiza uma pungente perquirição sobre esse tema, mostrando que somente à luz de Eros o homem se dá conta de sua finitude na indefinição de ser. Da ambivalência entre vida e morte, de seu entrelaçamento, e não de seu contraste, é que Bataille escava o erotismo, de modo que a descontinuidade de que somos constituídos é posta em contato com a possibilidade da continuidade, vista não como redentora do homem, mas como ameaça de privar esse ser, angustiadamente

⁶⁴ FOUCAULT. *História da sexualidade I*, p. 9.

descontínuo, de sua finita e transitória individualidade. O contínuo e o descontínuo sobrepõem-se, em movimentações paradoxais, nesses escritos.

“Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”.⁶⁵ São essas as palavras que abrem o livro e que para Bataille constituem a melhor fórmula para definir essa experiência. Ainda no início, o pensador faz questão de distinguir o erotismo da simples prática sexual, uma vez que essa última “é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica [...]”,⁶⁶ o que não significa que o sentido da reprodução seja alijado do erotismo; pelo contrário. Ela envolve dois seres descontínuos, uma vez que cada ser é único, e há um abismo separando-o do outro. Donde o paradoxo, pois esse abismo, segundo o teórico francês, é, num certo sentido, a morte que adquire, para os seres descontínuos, que somos, um sentido de continuidade que, se pode ser representada pela fecundação, implica também no desaparecimento das duas individualidades que constituíram esse novo ser. Nesses termos, a atividade erótica, que envolve a descontinuidade dos seres, e representa a exuberância da vida, coloca em cena a sua continuidade, configurada na morte. Diz Bataille: “Toda atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças.”⁶⁷ Daí as associações entre a violência (sem a qual o erotismo não se daria) e à expressão comumente usada para definir o tipo de vida dos libertinos: *vida dissoluta*, realmente pertinente à promessa, recôndita no ato erótico, da dissolução relativa da descontinuidade. Não é que a descontinuidade, que nos constitui, desapareça na atividade erótica; ela é perturbada, incomodada pela possibilidade da continuidade, ou, como diz o teórico: “Trata-se

⁶⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 19.

⁶⁶ BATAILLE. *O erotismo*, p. 19.

⁶⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 28.

de introduzir no interior do mundo fundado sobre a descontinuidade toda a continuidade da qual esse mundo é suscetível.”⁶⁸

Nesse sentido, a assunção da solidão, predominante na maior parte dos narradores de Noll, assim como a sua compulsiva errância, corrobora com essa dança que tem como parceiros o descontínuo e seu oposto, podendo também se perfazer nas inúmeras cenas que explicitam o quão intermitentemente o sexo e a morte desafiam-se. Em *A fúria do corpo* testemunhamos a fala, que entrelaça Eros e Tânatos, do protagonista solicitando a companheira: “Sou incolor como uma posta de nada e morro agora neste instante se você vier...”⁶⁹ Ao passo que se esvai em esperma e excremento, nomeando-os incansavelmente, frisando sua enlouquecida carnalidade, o personagem não o faz sem que a morte seja convocada, proteiforme, em meio a encenações e delírios, ora desafiada – Afrodite expondo-se a ela abertamente no asfalto em meio aos carros, ou num banco do calçadão voluntariamente violentada por inúmeros mendigos – ora desafiante, uma vez que os personagens centrais movem-se no limite (da sanidade, da fome, da força, da sobrevivência); de qualquer modo, enunciada intermitentemente, “[...] porque a síncope do gozo, embora a sensação mais nítida do Amor, promete um desenlace.”,⁷⁰ faz-se ressoar a fala do narrador. A opção dos personagens por essas situações-limite leva-nos também a considerar com Bataille como no erotismo está em jogo a destituição das formas constituídas.

O mesmo personagem, nas derradeiras páginas do extenso romance, reproduz aos olhos do leitor uma carta que tirara do bolso de um homem morto. A mensagem, que o faz estremecer, é dedicada à Afrodite (a mesma companheira do narrador? Outra com mesmo nome-apelido?), e entrelaça a certeza da morte ao amor que os une. Declara o protagonista em determinado ponto: “[...] não, não pedirei perdão diante do nosso amor pela minha morte, pois

⁶⁸ BATAILLE. *O erotismo*, p. 31.

⁶⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 31.

⁷⁰ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 231.

essa morte é a única forma de preservá-lo vivo, intocável”.⁷¹ O soldado morto de cujo bolso fora tirado o bilhete pode tanto atuar como um alter-ego do próprio narrador, quanto alegorizar sua própria condição, não sendo a única vez que isso acontece na obra.

Essa especularidade, praticamente uma cumplicidade, entre Eros e Tânatos pode ser exemplificada em vários excertos dos romances nollianos. A título de ilustração, no início de *Hotel Atlântico* narrador e recepcionista refestelam-se eroticamente no quarto de onde acabara de sair um defunto, e em *O quieto animal da esquina* o narrador, num ímpeto matizado pela sexualidade, espoja-se por sobre o corpo de sua mãe adotiva no instante que antecede sua morte. Exemplos que, associados a outros tantos presentes nos romances do autor, corroboram tanto com a “aprovação da vida até na morte”, expressa por Bataille, quanto com a transgressão de que obrigatoriamente se reveste o erotismo.

Cumprir abrir um parêntese para destacar, associada à transgressão, a insistência dos narradores nollianos nos aspectos chocantes da sexualidade – ressaltando o que tem de feio e repulsivo – e mesmo na animalidade a ela inerente. Tanto *A fúria do corpo* como *A céu aberto* insistem, em inúmeras passagens, na explicitação de tais aspectos. Lemos, por exemplo, nesse último:

[...] ele sempre dizia que sua boca sem os dentes da frente poderia me servir como uma vagina, asminhas gengivas são macias, toca aqui – eu tocava meio arrepiado –, a minha língua fará cócegas por baixo do seu prepúcio, o empurrará para trás para que o cabeção fique inteiro descoberto e acaricie minha garganta ou quem sabe a arrebente e dilacere.⁷²

⁷¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 261.

⁷² NOLL. *A céu aberto*, p. 148.

Bataille refere-se à feiúra inerente ao ato sexual, passível de causar certa angústia nos parceiros. Entretanto, afirma, “quanto maior é a angústia – na medida da força dos parceiros – mais forte é a consciência de exceder os limites, que determina um êxtase de alegria.”⁷³

Contrapondo a época pagã à cristã, o escritor francês destaca – dentre outras injunções – que se no primeiro estágio a religião fundava-se na transgressão, articulando aspectos puros e impuros, no cristianismo a impureza é rejeitada. “No mundo sagrado do cristianismo, nada que reconhecesse claramente o caráter fundamental do pecado e da transgressão pôde subsistir.”,⁷⁴ reservando ao “Deus do bem” o *locus* absoluto do sagrado. Daí a força com que a Igreja opôs-se ao erotismo – concebido basicamente como a atividade sexual extra-matrimonial – e a volúpia foi se afundando no mal. “O gozo excessivo do licencioso respondeu ao horror do fiel.”⁷⁵

Referindo-se aos “sabás”, culto noturno e orgiástico ao antípoda de Deus, de cuja existência muitos autores duvidaram, Bataille analisa-os como uma forma de se reagir à imaginação propagada e cultuada pelo cristianismo. O autor tece uma associação com os livros de Sade, vistos como uma continuação dessa prática, e indo além. “Trata-se sempre de ter acesso ao sentido oposto da interdição.”⁷⁶ afirma. Esse cotejamento aclara – donde se nos torna possível vislumbrar toda uma parentela literária, na qual João Gilberto Noll se destaca como emérito discípulo – a perenal força da profanação, a sua inextinguível possibilidade.

Com efeito, se a atividade laboriosa, com suas regulamentações, liga-se à razão, tudo o que é excesso, violência, volúpia, fica fora de sua demarcação; implica em uma negação a esse ordenamento. É de extrema pertinência a constatação de Maurice Blanchot –

⁷³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 229.

⁷⁴ BATAILLE. *O erotismo*, p. 189.

⁷⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

⁷⁶ BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

retomada pelo ensaísta francês – de que no centro do mundo sádico impõe-se a exigência de uma soberania que se afirma a partir de uma imensa negação.⁷⁷

Faz-se mister relevar, na esteira dessas constatações, a propícia percepção do autor de *O erotismo*, em interlocução mantida com Blanchot, de que, herdando mais de quinze séculos de covardia, o verdadeiro homem – aquele que não é fraco nem apático – sabe que é solitário e, por isso mesmo, nega tudo o que não diz respeito a si próprio. Sentimentos como a piedade e a gratidão, por exemplo, são por ele rejeitados; “ao destruí-los, ele recupera toda a força que lhe houvesse sido necessária para dedicar a seus impulsos debilitantes e, o que é ainda mais importante, ele tira desse trabalho o começo de uma verdadeira energia.”⁷⁸ Aí as palavras de Bataille confundem-se com as de Nietzsche: na contramão dos preceitos cristãos; exatamente aí onde os personagens nollianos refestelam-se, nos mistérios gozosos da transgressão, o que os potencializa. Eis como, por exemplo, expressa profanamente sua força o narrador:

[...] saibam pois que aderimos incondicionalmente à teologia da libertação nem mais nem menos embora não tenhamos a crença em qualquer Revelação, deus é um miserável escondido no esconderijo dos fracos e covardes e nós dois eu e minha esposa Afrodite somos fortes tão fortes e corajosos que quando acordamos de manhã duvidamos das nossas mazelas e nos libertamos das nossas mazelas porque ficar na miserável teia do verbo divino, teologar em cima da miséria dos homens e da miséria divina criada pela miséria humana é uma puta infração contra a Natureza.⁷⁹

⁷⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 267.

⁷⁸ BATAILLE. *O erotismo*, p. 271.

⁷⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 154.

1.3 Dança da imanência

[...] o cristianismo, que desprezava o corpo, foi até agora a maior desgraça da humanidade.

NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*.

E aqui, assim, em mim só reconheço o corpo que um dia denunciou a privação da carne entre os vivos [...]

NOLL. *A fúria do corpo*.

A imanência em todos os romances de Noll – os já citados *A fúria do corpo*, *A céu aberto* e *Hotel Atlântico*, e os que serão posteriormente convocados – afirma-se como única possibilidade, ao passo que a transcendência afigura-se como imagem do vazio, conjugada à dessacralização dos mitos religiosos e ao desprezo por quaisquer referências que estejam fora do plano (eis aí uma expressão utilizada por Deleuze, para quem a verdade – se é que ela existe – e os conceitos são construções da linguagem). No lugar dos princípios transcendententes, a real experimentação, apregoa o pensador da diferença, na esteira de Nietzsche. Tal consideração pode ser pontuada em vários momentos das narrativas. Em um dos fragmentos em que descreve encontro com Afrodite, enuncia o andarilho de *A fúria do corpo*:

Os mitos nos abandonaram, uma cruz atravança o caminho, perdidos esquecemos o valor humano e aguardamos mesquinhos tão-só o julgamento do pequeno gesto sórdido que nem chegou a afetar – cegos –, esperando pelo pior a cada passo, já derrocados pelo escândalo sem saber de quê.⁸⁰

⁸⁰ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 208.

Mitos e deuses situados num além da carne, associados a uma desvalorização do humano – à mercê de um gesto transcendental, de um julgamento – são intermitentemente ridicularizados, como mostra a citação, coadjuvante com o projeto nietzschiano de solapar o cristianismo, visto como o elemento a que toda a história da civilização ocidental estaria submetida, e, num amplexo mais amplo, a herança platônica da crença num além como *locus* de perfeição. Nietzsche, ao apontar a fraqueza inerente ao cristianismo – que ensinou que todos os valores superiores, inclusive os da intelectualidade, são pecaminosos, defendendo tudo que é fraco, baixo e pálido – como algo mais pernicioso do que qualquer vício, define o seguidor dessa doutrina como “a besta doméstica, a besta do rebento, a enferma besta humana – o cristão...”⁸¹ Na antinomia desses adjetivos, antípoda do rebanho, brada o narrador nolliano: “[...] santo santo santo é o nome de todas as bobagens e de todas as mentiras.”⁸² reverberando, à sua maneira, a morte de Deus, e de todos os valores supremos, decretada também por Nietzsche.

É ponto pacífico entre os comentadores da obra nietzschiana que todos os valores rejeitados por esse pensador, assumidamente combativo, refletem-se inevitavelmente no cristianismo, no fato da modernidade ocidental representar a *décadence* dessa tradição. Tanto é que o niilismo – que, numa tomada mais geral, origina-se a partir da negação da vida, de seus instintos naturais, afetos desejos etc. – é diagnosticado como a patologia desse homem moderno, para quem as grandes justificativas (“Deus está morto”, proclamara Nietzsche) perderam a consistência.

A fraqueza a que foi se moldando o homem está, pois, na base da Civilização; daí a necessidade de transvalorar todos os valores a partir da “vontade de potência”. Se ora merecem ser reinvocadas essas questões, é para mais acuradamente considerarmos a

⁸¹ NIETZSCHE. *O anticristo*, p. 10.

⁸² NOLL. *A fúria do corpo*, p. 181.

importância que adquire – desde *O nascimento da tragédia* (1871), obra da fase inicial – o instinto dionisíaco em sua filosofia, porquanto se torna possível, recontextualizando-o, vislumbrá-lo em paragens mais contemporâneas. Esse ideal assoma-se como uma alternativa – há que se pensar até que como uma arma – ao niilismo, à ascese. “A arte dionisíaca nos quer persuadir do prazer eterno da existência, coisa em que Nietzsche sempre acreditou”,⁸³ reforça Roberto Machado.

Remontando à Grécia pré-socrática para resgatar esse princípio, em *O nascimento da tragédia* o pensador debruça-se sobre sua aparição e equalização com o princípio oposto, o apolíneo.⁸⁴ Posteriormente, em *Crepúsculo dos ídolos*, considerada pelo próprio Nietzsche sua obra mais demolidora, vemos como o pensador, antagonico à “clareza” de Sócrates, resgata, e defende, os primados dionisíacos:

O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão é determinado patologicamente; assim também a sua estima da dialética. Razão = virtude = felicidade significa tão-só: é preciso imitar Sócrates e instaurar permanentemente, contra os desejos obscuros, uma *luz diurna* – a luz diurna da razão. É preciso ser

⁸³ MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 26

⁸⁴ Esse entrelaçamento e as considerações daí advindas, no enfoque dado à arte, matizarão os escritos subseqüentes, até, porque o Dioniso a que Nietzsche reporta não é um deus situado no “reino dos céus”, mas um princípio assentado no reino dos homens, na existência terrena, em seus elementos mais naturais. É importante sublinhar que a criação dos deuses olímpicos não se deu como forma de evasão, ou mesmo visando a uma dogmatização pautada na ascese ou no dever, daí o retorno perpetrado a essa civilização. Roberto Machado esclarece que eles não são a expressão de uma falta, mas de uma religião da vida, da imanência; consistem numa religião que diviniza o que existe, cabendo ressaltar que para esse povo a beleza, além de se conjugar com a serenidade e a harmonia, residia na aparência, tida como um estratagem para que a crueldade do mundo fosse encoberta; eis a concepção sobre a qual se assentava a arte apolínea. Dioniso, nesse contexto dominado pelos valores de Apolo, é o bárbaro, o estrangeiro, cujo culto foi pouco a pouco se afirmando na Grécia, colocando em cena a embriaguez e a desmesura, antagonicas aos princípios ali vigentes. O dionisíaco que o filósofo alemão exalta não é o que confere ao homem a consciência de que criara uma falsa realidade para mascarar o sofrimento, é o que se vislumbra a partir da conciliação de ambos os princípios, isto é, o dionisíaco transformado em fenômeno estético (domínio apolíneo) através da representação da tragédia é que Nietzsche elege como ponto alto da arte grega. É a partir da relação de complementaridade entre ambos, posteriormente dissolvida pela Civilização, que o pensador assinala a força criadora da Grécia antiga. Sócrates – inventor da distinção entre dois mundos, da oposição entre essência e aparência, verdade e falsidade – é visto por ele como a degeneração da filosofia pois, com sua racionalidade, impõe à vida limites e julgamentos, em nome de valores “superiores” como o Divino e o Verdadeiro.

prudente, claro, límpido a qualquer preço: toda concessão aos instintos, ao inconsciente, leva *para baixo*...⁸⁵

O mordaz sarcasmo que perpassa os escritos desse pensador extemporâneo, incompreendido em sua época, se nos assoma como um sintoma do desejo de ver o homem recuperar a sua “sanidade”, uma vez que se afasta de sua sabedoria instintiva e se volta para tudo o que é lógico, abstrato e racional. Dioniso, nesses termos, é o antípoda de Sócrates, representa a potência criadora, positiva, contra a força crítico-negativa. Daí a sua inevitável assistência em considerações sobre a sexualidade e seu excesso. Esclarece ainda Nietzsche:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez.⁸⁶

A apologia desse estado – de embriaguez – é o que vemos também nas desconcertantes vivências expostas na ficção de Noll. O narrador-andarilho de *A fúria do corpo* parece responder à proposição nietzschiana: “[...] porque o mundo foi feito para o consumo de todas as energias porque tudo é festa consagração à carne.”⁸⁷ Sem pontuação, sem peias, barrocamente dionisíaca jorra a linguagem nesse texto, jorro que nos subseqüentes vai sendo depurado, porém sem perder de vista, sem deixar de trazer à cena, alguns estilemas barrocos – como as duplicações vocabulares e imagéticas, além do jogo *chiaro-scuro*, de que

⁸⁵ NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, p.22.

⁸⁶ NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 67.

⁸⁷ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 174.

trataremos no próximo tópico – e, pairando indelével sobre todos os romances, tatuando-os, a embriaguez da imanência, o culto à carne.

No lastro, pois, desse deus perenal – da música e do descomedimento, princípio reverberante ainda hoje – sobressai-se a senda que conduz o homem à auto-valorização, vista por Nietzsche como uma vingança, consideração que é explicitada em *Ecce homo*, obra em que exercita abertamente o auto-elogio, colocando em cheque a tradição filosófica e a própria concepção de loucura (que Foucault posteriormente vai esmiuçar). Não é à toa que Zaratustra – que Nietzsche em *Ecce homo* relaciona a Dioniso – dispersa seus discípulos para seguirem seus próprios traçados, para assumirem, e cultivarem, suas individualidades.

O que entra em jogo, pois, é a configuração de um pensamento que se desenvolve na contramão dos legados tradicionais, apostando na dança da imanência em prol da afirmação da vida, impossível de ser pensada sem esse legado nietzschiano, sem os auspícios de Dioniso, esse deus terrestre. Com efeito, é na a assunção desse plano, por onde se espraiam suas modulações, que o corpo – e tudo o que dele emana e reflui – perfaz o clamor pela dignidade; o corpo que ousa reinventar-se ao ré do chão e que, afinal, como bem traduz Evgen Bavcar, “não pertence a um domínio abstrato da nossa vida; ele permanece o centro inelutável da nossa existência e da nossa experiência mais imediata do tempo e do espaço.”⁸⁸ Do cotejamento dessa constatação teórica com a ficção, ressoa dionisiacamente o brado (ou canto) do descomedido narrador de *A fúria do corpo*:

[...] não há nada a ser revelado eu grito aos quatro ventos, tudo está na epiderme dos nossos sentidos basta se convencer porque é Carnaval respondem os tamborins cuícas bumbos pandeiros de todo o Brasil vamos sambar macacada sambar extasiados por sermos os únicos donos da nossa verdade [...].⁸⁹

⁸⁸ BAVCAR. O corpo, espelho partido da história, p. 183.

⁸⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 155.

1.4 O corpo barroco

O Barroco estava destinado, desde o seu nascimento, à ambigüidade, à difusão semântica.

SARDUY *Escrito sobre um corpo*.

Iniludivelmente, nas obras nollianas o corpo textual comunga do desejo, expresso pelos narradores, de atordoar. Seus textos são corpos rizomáticos – utilizando a feliz imagem cunhada por Deleuze – expandindo-se em direções múltiplas; reticentes, em todas as obras o vemos, a uma rota pré-definida, a um traçado vetorial. Para tanto, a linguagem repetidamente desvia-se das conduções sintáticas tradicionais. O desrespeito à pontuação, por exemplo, é dominante em *A fúria do corpo*, além de presente em outros romances. Vale ilustrar: “[...] em volta de Afrodite nua são depositados presentes colares amendoins tiaras sedas conchas cachos de banana estojos de maquiagem cuecas perfumes pipoca [...]”.⁹⁰ E segue a enumeração sem virgulação, e sem ponto final à vista. A alternância de focos narrativos também está presente tanto no romance citado (da primeira para a segunda pessoa) como em *Berkeley em Bellagio* (cujo foco oscila entre as primeira e terceira pessoas). É uma linguagem que escapa ao controle dos personagens e inaugura originais liames entre o verso e a prosa; os ritornelos, de que mais à frente trataremos, atuando como verdadeiros refrões em *A fúria do corpo*, testemunham-no. Em entrevista concedida ao Correio Brasiliense, em 10 de novembro de 2002, à época da publicação de *Berkeley em Bellagio*, o escritor gaúcho declara:

⁹⁰ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 155.

Sou um autor de linguagem, mas não um autor formalista. Não estou aqui para fazer floreios estruturais, só acho que o exercício da linguagem tem uma força estruturante que nos leva ao significado, que possa ter num romance, num conto, numa novela. O significado não é prévio, não antecede ao exercício da linguagem. É um a posteriori, um resultado desse exercício, dessa flexão, mesmo, entre você e a linguagem, entre você e o instante.⁹¹

Encontra-se, pois, na linguagem a força que estrutura o seu texto; é de sua condução que se engendram os significados que dele emergem. O que lemos no depoimento do autor apenas potencializa o que já havíamos pontuado quanto ao exercício da linguagem, quanto à sua flexão, já no início desse capítulo ao identificarmos no desbarate do narrador de *A fúria do corpo* o sustentáculo da linguagem. O mesmo se dá com os demais personagens, ainda que em modulações diferenciadas. Na renitência da linguagem, esquiva a linearidades e a clarificações, não há, por conseguinte, como desconsiderar a presença alienante do barroco, em função mormente de seus transbordamento e excêntrico comportamento, nas antinomias da ordem clássica. É o que presenciamos de forma marcante na obra que abre a produção romanesca de Noll.

O Barroco ora priorizado não é aquele circunscrito numa periodicidade histórica delimitada, o século XVII, é a estética que pode ser pensada como uma constante humana, uma pulsão criadora que volta ciclicamente através de toda a história da humanidade e que, segundo o cubano Severo Sarduy, esteve desde o seu nascimento destinado à ambigüidade e à difusão semântica. Segundo Sérgio Paulo Rouanet (na Apresentação de *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin), deve-se ao autor espanhol Eugenio d'Ors – mais propriamente observável no livro *Du baroque*, publicado em 1935 – a revalorização da estética barroca, liberando-a da pecha de arte de mal gosto, a que sempre estivera atrelada. Nesse livro, lançado em Paris, Eugenio d'Ors caracteriza o barroco como um *eon*, uma

⁹¹ NOLL. O avesso do conhecimento.

categoria intemporal que se desenvolve na linha do tempo.⁹² Do mesmo modo pensa Walter Benjamin, para quem “o drama barroco é uma idéia cuja atualização se dá na história”,⁹³ com que compactuam outros tantos pensadores, dentre os quais o mestre barroco Alejo Carpentier que, em seu projeto de universalizar essa estética, ratifica: “O barroquismo deve ser visto, segundo Eugenio d’Ors – e me parece que nesse ponto sua teoria é irrefutável – como uma constante humana.”⁹⁴ Nesse sentido é que autores mais recentes – como Sarduy, Octávio Paz, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, dentre outros – expandem a rede neobarroca, na esteira daqueles considerados os dois grandes mestres dilucidadores do barroco e de sua relação com a modernidade, Alejo Carpentier e José Lezama Lima, ambos cubanos. Antes de reinvocá-los, porém, importa retomar algumas categorias propostas no início do século XX que não deixaram de margear os estudos sobre o tema.

Considerado um marco para o estudo da teoria estética moderna, o livro *Conceitos fundamentais da história da arte* – a partir dos estudos publicados em 1888 e em 1915 por Heinrich Wölfflin – traz à luz aspectos imprescindíveis para se compreender a originalidade e a revolução operada pela arte barroca. Tanto é que as cinco categorias a partir das quais ele distingue o barroco do clássico servem-nos até hoje como farol para a compreensão dessa estética, que extrapola o campo das artes plásticas. Se Wölfflin balizou-se na pintura, na escultura e na arquitetura para desenvolver sua teoria, as idéias que ali expõe indubitavelmente auxiliam-nos na interpretação das imagens e da linguagem literária do nosso tempo. São cinco os pares de oposição que o autor traça entre a arte barroca e a arte clássica: pictórico x linear; profundo x superficial; aberto x fechado; unidade x multiplicidade; obscuridade x clareza. Essas categorias, ainda que insuficientes para abarcar uma arte tão complexa como a barroca, não serão aqui aprofundadas, nem mesmo ressaltadas a partir de

⁹² Para maiores elucidações sobre o assunto, ver: DA ROS. *O jogo do reverso e o reverso do jogo tabucchiano*.

⁹³ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 26.

⁹⁴ CARPENTIER. *A literatura do maravilhoso*, p. 111.

sua dicotomia; serão necessárias ao levantamento de um ou outro ponto do texto nolliano que possam com elas atuar em rebordura.

Ao pictórico o teórico associa (antecipando Deleuze?) o saltitar das formas, o fluxo e o refluxo dos corpos, corroborando, nesse sentido, com uma composição que privilegia o imagético, com que contribuem a descrição cinematográfica de algumas cenas presentes nos romances de que ora tratamos – em *Bandoleiros*, a título de exemplificação, há nítida alusão aos clichês visuais legados pela cinematografia norte-americana, ainda que em fragmentos não compossíveis, assim como o há nos demais romances⁹⁵ – e o apelo à plasticidade em tantas outras – na constantemente artística e necessária descrição do órgão sexual, por exemplo, ou mesmo da terra em que se oculta o personagem – marcadas intermitentemente pela sinestesia.

A plasticidade teatral também é expressa muito nitidamente, para citar dois exemplos em que é explicitada, em *Harmada* – nas performances do narrador-ator que volta à baila, mas que deixa claro ter sempre vivido de atuações – e em *A fúria do corpo* – cujos personagens parecem representar, todo o tempo, uma estranha peça trágica, dionisíaca, descontextualizada, porém abundante em danças, máscaras e rituais carnais. Ademais, cumpre ressaltar que na obra barroca dá-se a ruptura com a clássica linearidade a partir de novos ângulos e perspectivas que se impõem abrindo espaço para que a instabilidade inerente à alternância *chiaroscuro* (claro-escuro) seja projetada para o *theatrum mundi* literário.

A “abertura” proposta por Wölfflin, como categoria representativa da obra barroca, tanto nas artes plásticas quanto na literatura, arremete-nos para uma concepção muito próxima à especificada por Umberto Eco, cujas palavras merecem ser invocadas: “[...] a obra propõe-se como estrutura aberta, que reproduz a ambigüidade do nosso próprio ser-no-

⁹⁵ Para um desenvolvimento mais acurado dessa especificidade consultar: GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*.

mundo: pelo menos tal como no-lo descrevem a ciência, a filosofia, a psicologia, a sociologia.”⁹⁶ Ao passo que se instauram as ambigüidades, a escrita abre-se à mutabilidade dos significados, à sua oscilação, proposta explicitada por todos os romances nollianos. Não por acaso Eco identifica no Barroco a primeira manifestação, ainda que inconsciente, da “abertura” da obra. Na esteira da “forma aberta” – que Wölfflin associa, para citar ao menos algumas expressões, à “ruptura do sistema de equilíbrio”⁹⁷ e a uma “tensão vibrante”⁹⁸ – reverberam também as palavras de Deleuze, na leitura que faz de Leibniz: “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”.⁹⁹ As dobras deleuzianas, eleitas pelo teórico como o menor elemento do labirinto, no lugar do ponto, atestam as forças das volutas, a sua voluptuosidade espiralada, círculo que não se fecha, e de que marcadamente lança mão Jorge Luis Borges, discípulo de Leibniz, como detecta Deleuze que, sobre a obra do autor argentino, afirma: “Labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades.”¹⁰⁰

Ao lermos as palavras que abrem o romance de estréia, *A fúria do corpo* – “O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar nome é fornecer suspeita.” – ingressamos num labirinto cujo centro não se deslinda no decorrer da narração. A frase é reiterada inúmeras vezes, ou se preferirmos desdobrada, expondo elipticamente a indefinição de contorno na configuração do próprio narrador. Páginas adiante lemos mais uma vez: “O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante [...]”.¹⁰¹ Não sendo a única enunciação que volteia nesse romance, essa negativa à exposição do nome, impõe-se como um ritornelo cujo propósito não é a conclusão de uma

⁹⁶ ECO. *Obra aberta*, p. 271.

⁹⁷ WÖLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 176.

⁹⁸ WÖLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 176.

⁹⁹ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, p. 17.

¹⁰⁰ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, p. 126.

¹⁰¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

idéia, ou a fixação de um referencial originário; atua mais como um *trompe l'oeil*, uma duplicação enganosa – presente nas construções barrocas, como as colunas da Piazza San Pietro, em Roma – que iludem o espectador, acenando uma certeza que não se cumpre. No espaço literário de João Gilberto Noll, a movimentação elíptica dos significantes atua em prol de uma liberação do personagem – da nomeação, do passado, das normas – em uma espiral que vai ao infinito (retomemos outra imagem deleuziana), e que, por conseguinte, não se fecha. Nesses termos, a imagem do ritornelo, proposta por Deleuze e Guattari, merece uma captação um pouco mais aproximada, já que passível de iluminar nossa leitura.

O primeiro exemplo que os teóricos dão para ilustrar a atuação do ritornelo é o da criança que, amedrontada no escuro, tranqüiliza-se cantando. “A cançãozinha, dessa forma, é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos.”¹⁰² A cena exemplificada é a de uma ordem possível em meio à desordem, ainda que isenta de garantias de fixidez, ameaçando deslocamento. Ele é visto pelos pensadores como aquele ponto (mais frágil que consistente) que se encontra no centro do buraco negro e em torno do qual podemos nos situar de uma forma mais estável. Lembra, de certa forma, o olho do furacão, também regido pela instabilidade. Por isso consideram-no um agenciamento territorial (O pássaro que canta marca seu território, frisam) podendo adquirir variadas funções – amorosa, social, litúrgica etc. – porém sempre marcando uma base, ou solo, em relação essencial com um “Natal”, um “Nativo”, conforme observam, reiterando com renovada imagética a possibilidade de um território que acene uma certa estabilidade em meio ao caos, à aporia; território alcançado e marcado através de algumas repetições periódicas de seus componentes. Definem os autores: “O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes.”¹⁰³ Marcação,

¹⁰² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, p. 116.

¹⁰³ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, p. 124.

pois, que se dá a partir de contrapontos e de relações variáveis que determinam um estilo. São clarificadoras as seguintes palavras:

O que distingue objetivamente um pássaro músico de um pássaro não-músico é precisamente essa aptidão para os motivos e para os contrapontos que, variáveis ou mesmo constantes, fazem das qualidades expressivas outra coisa que um cartaz, fazem delas um estilo, já que articulam o ritmo e harmonizam a melodia.¹⁰⁴

Dada a associação do ritornelo com a territorialização – momentânea que seja, e sujeita à instabilidade – cabe-nos considerar que a identificação desse artifício na prosa nolliana, que encena desterritorialização enquanto lócus de resistência e de re-significação, indica ao mesmo tempo a insistência de uma marcação, de uma fala que urge ser percebida, tal como a incansavelmente reiterada afirmação no romance *A fúria do corpo*: “O meu nome não.”, anteriormente citada, passível de ser lida como “não me aprisionem” ou “eu me nego a me entregar”.

Affonso Romana de Sant’Anna, estudando o estilo, identifica no barroco a marca polifônica, politonal, a conjugação de vozes diversas (tal como vemos, é pertinente resgatar, em *Bandoleiros*, cujo narrador mescla-se ao do romance narrado *en abyme* dentro do próprio), assim como os contrapontos e as fugas dos conceitos e imagens, o que ocasiona o deslizamento textual, o desvio de si mesmo, ainda que “voltando sempre ao baixo contínuo, ao preceito harmônico, ou melhor, estruturador do caos”,¹⁰⁵ em similar imagem à do ritornelo, proposta por Deleuze e Guattari.

Os ornamentos, por sua vez, em conjunção com essas imagens – dos deslizamentos e desvios e ao mesmo tempo do retorno a um “baixo contínuo” – instam-nos a

¹⁰⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, p. 126.

¹⁰⁵ SANT’ANNA. *Barroco: do quadrado à elipse*, p. 157.

retomar o percurso dos autores sul-americanos, em cuja esteira também vislumbramos as produções e análises neobarrocas brasileiras. Coube a Lezama Lima a diferenciação do barroco sul-americano do europeu, concebendo-o não mais nos termos de Wölfflin – como uma “constante artística” –, mas como fato americano, fruto do entrelaçamento de signos, temporalidades, línguas e culturas. Como destaca Irlemar Chiampi, em estudo sobre o tema: “O barroco é para esse mestre cubano a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do logos hegeliano.”¹⁰⁶ Leia-se, nesse caso, Hegel como representante da razão iluminista, do pensamento moderno a que esses rincões latinos não se adequaram, a não ser de forma dissonante. Na esteira de Lezama, Alejo Carpentier, apesar de retomar a concepção do barroco como um éon temporal, que Lezama rejeita, elege o continente como a terra barroca por excelência, contribuindo para livrá-lo da pecha que, ainda nos anos 60 e 70, o perseguia.

Ainda que difiram os estilos de um e outro autor, é certo que a celebração da festa barroca, de seus ornamentos e artifícios, fortalece-se em seus textos, assim como nos de Severo Sarduy nos anos subseqüentes. No que se convencionou chamar de neobarroco (nos anos 70 a 90) destaca-se uma inflexão mais pungente na crítica à ideologia da modernidade, atuando, informa Chiampi, “como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América latina enquanto periferia do Ocidente.”¹⁰⁷

A identificação de um teor barroco na obra nolliana – mais marcadamente em seu romance primeiro – não desemboca, entretanto, num estado de melancolia, tal como o exposto no *Trauerspiel*, de Walter Benjamin, em que o espetáculo do jogo conjuga-se ao luto e à melancolia na figura do príncipe. Na visão benjaminiana, do drama barroco alemão, o estilo

¹⁰⁶ CHIAMPI. *Barroco e modernidade*, p. 9.

¹⁰⁷ CHIAMPI. *Barroco e modernidade*, p. 13.

também aparece como antagonista à concepção iluminista, logo, ao pensamento de progresso, sendo mostrado como associado a uma história “saturneana” de luto e melancolia.

A reciclagem do barroco na contemporaneidade se por um lado conserva o impulso de renovação das formas, cultuando seu desbunde, por outro mantém-se representativo de uma crise, configurada quase sempre na própria complexidade textual, em suas “fugas”, como observamos anteriormente. É como se denunciasse o incômodo da cultura com seu próprio desempenho, no que tange ao projeto de racionalidade por ela anunciado. Conjuga-se o neobarroco a uma outridade questionadora e crítica, sem que necessariamente os aspectos melancólicos precisem ser a ele atrelados. Affonso Romano é um dos autores que não os valoriza, a não ser quando se refere às pompas fúnebres e ao elogio do martírio do espetáculo das procissões.

O certo é que tanto a crise do sujeito quanto a da temporalidade são associados ao barroco por seus teóricos mais eminentes, sempre corroborando com a crise dos pressupostos ideológicos vigentes na modernidade. É o que atesta a seguinte observação de Irlemar Chiampi: “A temporalidade narrativa é visivelmente malbaratada nos relatos cuja ordenação temporal da história revela a sua crise mediante as agrupações de fragmentos, senão inconexos, fortemente destituídos de desenvolvimento fabular.”¹⁰⁸ Tal é o que ocorre marcadamente tanto em *A fúria do corpo*, o mais barroco dos romances de Noll, quanto em *Bandoleiros*, igualmente caudaloso.

De antemão, importa reconhecer o quão inapreensível é o barroco, no que se afina com a própria literatura. Daí a opção pela epígrafe de Severo Sarduy que, no ensaio “Por uma ética do desperdício”, revolve a etimologia da grossa pedra irregular (*barrueco*, em espanhol) para, confrontando-a com o nome “barroco”, em língua portuguesa, cunhar “a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra” conjuntamente a “a excrescência, o quisto, o que

¹⁰⁸ CHIAMPI. *Barroco e modernidade*, p. 13.

prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoral, verrugoso”.¹⁰⁹ Dessa proliferação de significantes não há como não pensar nas palpitações císticas e no “abscesso no pensamento” (que mais adiante serão enfocados) dos personagens de João Gilberto Noll, cadeia metafórica que não pode ser desprezada, pois se tudo é muito fragmentado, é ao mesmo tempo muito articulado; isso, aliás, coaduna-se com um dos conceitos desenvolvidos por Wölfflin, o da unidade, ao comparar as artes clássica e barroca.

No rastro das indefinições, dos conteúdos escorregadios – conforme sublinhamos anteriormente – e inapreensíveis, ora imiscuídos ao estado onírico, ora obnubilados propositalmente pelo próprio narrador, impõe-se a obscuridade, categoria destacada por Wölfflin e asseverada pelos autores neobarrocos. Valem-nos, ainda hoje, as palavras do teórico: “No Barroco, a clareza absoluta torna-se obscura até mesmo naqueles casos em que o artista pretende reproduzir com perfeição a realidade. A imagem não coincide com o grau máximo de nitidez objetiva, mas, pelo contrário, evita-o.”¹¹⁰ Transpondo para a literatura tal proposição, não é forçoso admitir como estratégias anteriormente apontadas – como os saltos delirantes – conjugadas à linguagem transbordante de *A fúria do corpo* (que se coaduna com a “proliferação”, citada por Sarduy como critério explorado pelo barroco) turvam a clareza dos significados e, num nível mais profundo, qualquer verdade que pudesse estar ali abrigada. O barroco instaura, compactuante com a indefinição que o sombreia, a abertura de leitura, o seu desdobramento. “Nódulo geológico, construção móvel e lamacenta, de barro [...]”¹¹¹ vaticina barrocamente Sarduy.

O desdobrar das conduções narrativas reflete-se muitas vezes nas duplicações vocabulares, quando não de seus fonemas. Tal o vemos, por exemplo, nas aliterações e assonâncias presentes em um ou outro momento de *A céu aberto* – “se quiseres eu boto na

¹⁰⁹ SARDUY. *Escrito sobre um corpo*, p. 57.

¹¹⁰ WÖLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 269.

¹¹¹ SARDUY. *Escrito sobre um corpo*, p. 58.

minha boca a baba morna e estragada do teu vômito”¹¹² – e nas exploradas, em meio às irrefreáveis reiteraões, no mais torrencial romance de Noll:

[...] se essa fala estancasse Afrodite não teria mais razão-de-ser já que se investiu como transmissora do Sagrado Silêncio [...] ninguém há de profanar o corpo onde corre o fluxo da humana fala, ninguém profana a fala canalizada na pequena vida de Afrodite, genuína, pura, fala-fala-fala como se já não falasse tal o instantâneo entre a intenção e a mensagem, e essa fala ameaça porque pode-se entrar nela como num barco e se perder a paisagem.¹¹³

A fala labiríntica de Afrodite, projetada na do narrador, quase sem pausas, em muitos trechos totalmente isenta de pontuações, constitui uma ameaça, pois nela, como mostra a citação, é possível se perder. Num mesmo labirinto – projeta-se aí a própria obra literária – é possível desorientar-se várias vezes; é a perda que se reproduz, irradiação virtual de um âmago inexistente, pulverizada em micro-fractais fadados a serem preenchidos por imagens e sentidos esquivos a uma apreensão totalizante e abertos à renovação contínua, à espiral que não cessa.

A instauração da instabilidade – “nada parece estável”,¹¹⁴ acusa Affonso Romano de Sant’Anna –, as anamorfozes e o espetáculo carnavalesco, destacados pelo teórico brasileiro como inquestionáveis estilemas barrocos, situam esse estilo no centro do projeto nolliano, no cerne de sua escritura, politizando-a mais acuradamente. Em *A fúria do corpo*, o narrador e sua companheira vêm-se em meio a uma agitação carnavalesca – em plena terça-feira gorda – que termina na cadeia, onde ambos são estuprados. Liberados, e doloridos, voltam para as ruas, após o que são envolvidos por animados gritos provenientes da Galeria Alasca, quando enuncia o personagem:

¹¹² NOLL. *A céu aberto*, p. 12.

¹¹³ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 271.

¹¹⁴ SANT’ANNA. *Barroco: do quadrado à elipse*, p. 158.

Batemos o pé na calçada e em meio a um furor de batucadas e gritos alvissareiros vindos da Galeria Alasca digo a Afrodite que com a gente tudo acontece muito rápido, um turbilhão de coisas que parece inverídico, ninguém acredita, somos trucidados e estamos prontos pra outra no meio do Carnaval [...].¹¹⁵

O espetáculo teatral envolve-os em todos os âmbitos e eles se entregam a esse amplexo. Cumpre também exemplificar, como as, anteriormente referidas, volutas vocabulares – reiteraões que revolvem – acumpliciam as volutas corporais, ao passo que ratificam as enviesadas (anamorfósicas) idéias, uma vez que nada do que é exposto acena clareza ou precisão. Ainda embalado pelo Carnaval (sempre em maiúscula no texto nolliano), expressa o mesmo narrador:

[...] o que desejamos é brincar sob um sol rasgado de Carnaval; porque nosso **fim** está chegando Afrodite, e esse **fim** poderá significar a vitória, o embaraço decisivo, o **fim** propriamente dito; esse **fim** poderá significar tudo o que desejarmos enquanto criaturas que ainda sabem de si, esse **fim** poderá significar qualquer coisa mas esse fim está próximo: acredita.¹¹⁶

Enovelam-se as idéias na exaustiva repetição do vocábulo “fim” (praticamente uma anáfora, já que presente nos inícios das frases), cuja acepção implode em possibilidades de leitura, e não em uma única, anunciando múltiplas vias em suas histórias, e na leitura que delas se faz, mas numa ótica positiva, associada à vitória e à realização do desejo.

Desta feita, João Gilberto Noll elege voluntariosamente o excesso que os corpos físicos e textuais barrocammente enunciam, lançando mão dessas volutas em prol de um ímpeto (eis o frágil, porém veemente, marco do ritornelo) em se libertar do clássico, passível de

¹¹⁵ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 148.

¹¹⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 190. [Grifo meu]

desembocar no tradicional: do clássico enredo (tome-se clássico por linear nesse caso) e do clássico (leia-se tradicional) comportamento.

Noll reinventa a linguagem barroca sem, contudo, deixar de enfrentar o luto; logo, sem melancolia. Afirma-a bradando a hiperbólica recriação da vida (relevada nas chagas dos mendigos de *A fúria do corpo* e nas performances dos narradores-atores de obras subseqüentes), no jogo do ser e do parecer (que se explicita, por exemplo, nos saltos supra-reais, assim como na suspeitosa fronteira que separa autor e personagem), na sempre relativa clareza, ou no mergulho no lago da obscuridade (como veremos em *O quieto animal da esquina*).

O êxtase da linguagem irmana-se ao perpetrado pelos personagens, por suas escolhas anamorfósicas (enviesadas); personagens cujas vivências confundem-se com uma das melhores traduções do barroco, nas palavras de Wölfflin: “Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade.”¹¹⁷ Às potencialidades barrocas mais destacadas – labirintos, anagramas, simulações, cultismos, anamorfoses e o próprio jogo do claro-escuro – pelos teóricos dessa estética, importa somar, celebrizando as ondulações nollianas, geradoras de um equilíbrio oscilante, a percepção, também tecida por Wölfflin, de uma inevitável transformação: da forma inerte em forma fluida.¹¹⁸

¹¹⁷ WÖLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 229.

¹¹⁸ WÖLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 208.

1.5 Nas raias do biopoder

De um modo geral, na junção entre o “corpo” e a “população”, o sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que da ameaça da morte.

FOUCAULT. *A vontade de saber*.

Em *Microfísica do poder*, Michel Foucault observara que o capitalismo – contextualizado no ocaso do século XVIII e início do XIX – investira seu potencial controlador primordialmente sobre os corpos, enquanto forças produtivas. Detecta o pensador: “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou ideologia, mas começa no corpo.” Ao destrinchar uma série de mecanismos e processos a partir dos quais o corpo vai sendo enredado pelo campo político (sendo a medicina vista como uma “estratégia biopolítica”), o teórico deslinda os ardis dessa investida do poder sobre o corpo, caracterizada como biopoder.

Tema privilegiado nas obras *Vigiar e punir*, de 1975, e *A vontade de saber*, de 1976, e retomado nos cursos do College de France, de 1977-78, a constatação do atrelamento do corpo ao campo político – o seu assujeitamento às normas disciplinares e às cerimônias sociais – instiga-nos a considerar como a escrita de João Gilberto Noll labora esquiva a esses mecanismos, atuando como artifício contradiscursivo cujo principal desafio é corromper o sistema que o conforma.

Investigando, em *Vigiar e punir*, como, com as transformações das técnicas de julgamento e punição no decorrer dos anos altera-se também a forma como o corpo é enredado pelas relações de poder, Foucault ressalta a ligação entre o investimento político no corpo e seu utilitarismo econômico: “O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo

e corpo submisso.”¹¹⁹ Tal sujeição, por sua vez, passa a se dar não mais pela violência ou a partir das maquinarias punitivas, que vigoraram até o século XIX em alguns países. Sem deixar, no entanto de incidir sobre o físico, surge uma série de mecanismos que ele define como “tecnologia política do corpo”, espalhados de forma difusa, inapreensíveis, não mais vinculados a uma instituição específica ou ao Estado, mas uma “microfísica do poder” que articula o poder sobre a “alma” (que o próprio teórico coloca entre parêntesis) – levado a termo por variados campos do saber científico, como a psicologia e a educação – ao poder sobre o corpo.

No capítulo II (“Os recursos para o bom adestramento”), Foucault aprofunda-se na disciplinarização dos corpos, no seu adestramento, questão que tanto incomodava Nietzsche, que detectava aí um iniludível enfraquecimento do homem, o esmaecimento de sua potência. A função mor do poder disciplinar é o adestramento, insiste Foucault. Quanto mais dóceis os indivíduos, mais facilmente serão apropriados pelo sistema. E é a disciplina quem os molda, a partir não mais de um modelo triunfante de poderio, mas de procedimentos sorrateiros, aparentemente humildes até, podendo ser caracterizados como uma invasão imperceptível. Diz Foucault: “O sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame.”¹²⁰

Expondo, assim, todo um sistema de vigilância a partir do qual as individualidades vão ser enquadradas, fixadas, disciplinadas, o pensador francês abre-nos vias de acesso à forma como a ocidentalidade veio elaborando a sua relação com o corpo. As palavras que fecham essa obra – paradigmática, tanto na esteira de Nietzsche quanto de Bataille, para o entendimento dessa conformação – acenam para uma reversão desse estado sem que, contudo, soluções sejam apontadas:

¹¹⁹ FOUCAULT. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão, p. 26.

¹²⁰ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 143.

Nessa humanidade central e centralizada, efeito e instrumento de complexas relações de poder, corpos e forças submetidos por muitos dispositivos de “encarceramento”, objetos para discursos que são eles mesmos elementos dessa estratégia, temos que ouvir o ronco surdo da batalha.¹²¹

As estratégias de “encarceramento”, vale considerar, não deixam de vigorar nos anos subseqüentes a esses escritos, apenas os discursos que as regem vão adquirindo novas nuances, o que não deixa de ser prenunciado em nenhum momento pelo pensador. Na última parte de *A vontade de saber*, “Direito de morte e poder sobre a vida”, o autor – mais uma vez contrapondo épocas, e se balizando nos advento e crescimento do capitalismo – explora a nova modalidade de poder que passa a se desenvolver a partir do século XVII, e que não mais se pauta no direito de matar, ou de deixar viver, mas que se fixa na própria vida, em sua gestão. “Abre-se, assim, a era de um ‘bio-poder’.”,¹²² anuncia, identificando que esse poder que passa a se exercer em prol do gerenciamento da vida desenvolve-se em duas direções, ou momentos: a primeira delas voltada para a disciplinarização do indivíduo, conforme citamos anteriormente, e a segunda voltada para a regulação da população, do corpo social. Indissociável do avanço capitalista, essa espécie de poder espraia-se, diz o pensador, não no nível da especulação, ou mesmo da abstração, mas de uma sorte de agenciamentos visíveis, concretos, que configuram a grande tecnologia do poder que começa a se solidificar no século XIX. A sexualidade destaca-se, nessa contextura, como um dos mais significativos dispositivos.

Hardt e Negri, em *Império* (2004), destacam a importância de Foucault para a identificação dessa transição histórica de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, ainda que não tenha explicitado tal terminologia em sua obra. Vimos anteriormente

¹²¹ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 254.

¹²² FOUCAULT. *História da sexualidade I*, p. 152.

que o pensador francês contextualiza no *ancien régime* e na idade clássica francesa o surgimento da disciplina; como complementam os autores de Império, “de forma ainda mais geral podemos dizer que toda a primeira fase de acumulação capitalista (na Europa e em outras partes) foi conduzida sob esse paradigma de poder.”¹²³

A sociedade de controle, por seu turno, manifesta nos momentos finais da modernidade e na pós-modernidade, espraia seus tentáculos em redes cada vez mais fluidas e flexíveis, internalizando seus comandos, cujos “mecanismos se tornam cada vez mais ‘democráticos’, cada vez mais imanentes ao campo social, distribuído por corpos e cérebros dos cidadãos.”¹²⁴ Adapta-se, dessa forma, ao conceito de biopoder, à forma de poder voltada para a vida, para a sua produção, reprodução, interpretação; logo, perfeitamente talhado a esse tipo de domínio que se internaliza cada vez mais nos indivíduos, nas redes em que se conectam, em seus corpos e mentes.

Se a disciplinaridade, pois, não conseguiu dominar as mentes e os corpos, quando o poder se torna biopolítico (uma vez que os fenômenos da vida e da espécie vêm-se enredados pelas técnicas políticas), todo o corpo social é envolvido num grande amplexo pela sua maquinaria. Pélbart clarifica: “Se as disciplinas se dirigiam ao corpo, ao homem-corpo, a biopolítica se dirige ao homem vivo, ao homem-espécie.”¹²⁵ É uma tomada de poder que ultrapassa, extrapola a individualização, que se massifica. O fato de Foucault, como observa Pélbart, ter introduzido a discussão sobre a biopolítica no final de sua obra (*A vontade de saber*) sobre a sexualidade é o que merece ser ora relevado. Afinal, corroborando com o *modus vivendi* dos narradores nollianos, na contramão dos ritmos e discursos modulados pela racionalidade, o transbordamento da sexualidade e o desbunde das genitálias avivados por esses textos – atingindo o paroxismo em *A fúria do corpo* – impõem uma contradiscursividade e

¹²³ HARDT; NEGRI. *Império*, p. 42.

¹²⁴ HARDT; NEGRI. *Império*, p. 42.

¹²⁵ PÉLBART. *Vida capital*, p. 57.

uma modulação outra das forças vitais que primam pela libertação de uma temporalidade e de uma conformação social – incluindo a sexual – fixa, em prol de um abismar-se em um tempo multifário e ao mesmo tempo indomável. Tal é o que testemunhamos, para citar um exemplo, na cena em que o narrador do romance citado entrega-se voluntariosamente a um mendigo cujo órgão avantajado despertara sua curiosidade:

[...] tou pagando mais um copo de pinga só pra pegar na sua pica, é um bicho vivo e volumoso que endurece na minha mão, abaixo a calça estrapeada e fedorenta do mendigo e peço pra olhar a bunda dele, tou pagando mais um copo só pra olhar a tua bunda [...] mais um copo de pitu por beijar a tua bunda e a tua caceta dura, baixo minha sunga, me viro de costas com a bunda arrebitada e peço que ele me coma o cu [...] o maior caralho do mundo me penetra me penetra me penetra [...].¹²⁶

O que se dispõe no excerto é o corpo totalmente sem travas, sem peias, assim como a linguagem que o configura; é o corpo inconformado e indomável que, por isso mesmo, corrobora com a potência da vida.

O próprio termo “biopolítica”, que Hardt e Negri expandem, porquanto o vêm inerente à sociedade de controle, como vimos, começa a adquirir uma configuração mais positiva, reversiva, iluminada pelo próprio Foucault e desenvolvida por um grupo de teóricos, dentre os quais o próprio Negri. Traduz Peter Pál Pelbart que o domínio biopolítico, ao passo que abarca todos os elementos da vida social, engendra também – reporta-se aí a Hardt e Negri – algo capaz de miná-lo por dentro, que escapa à linearidade do sistema, “pois ao invés de unificar tudo cria um meio de pluralidade e de singularização não domesticáveis.”¹²⁷ Redefine-se, desse modo, no contexto contemporâneo a própria noção de *bios*, dilatando-se a novas conexões que envolvem uma complexa rede de afetos não mais traduzível por binômios

¹²⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 130.

¹²⁷ PELBART. *Vida capital*, p. 83.

e dualidades tais como individual/coletivo e corpo/mente. Conclui Pélbart: “Daí a inversão do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como o poder *sobre* a vida, mas como potência *da* vida.”¹²⁸

De qualquer modo, a deriva dos personagens nollianos, pautada no desregramento, passível de representar a potência do corpo ousando desatrear-se de quaisquer amarras, atesta iniludivelmente a possibilidade de liberar tanto o tempo, de sua sujeição absoluta à medida, quanto a potência de vida, das engrenagens da máquina mercadológica.

1.5.1 *Vista do Rio: implosão*

A vida de cabeça para baixo, o destino se abrindo e se fechando, como uma boca, a armadilha gente grande, nihilista, matemática. E ele? Voando, literalmente.

LACERDA. *Vista do Rio*.

A literatura contemporânea tem focado sobremaneira o corpo, que amiúde aparece como sinônimo de liberdade, principalmente pelo enfoque dado ao excesso. Apesar do merecido destaque dado a João Gilberto Noll, seria injusto afirmá-lo como solitário arauto do extravasamento corporal ou mesmo como paladino da singularização, considerando a prosa mais recente produzida no Brasil. Mais profícuo talvez do que elencar, a título de curiosidade e de satisfação prestada, todos os prosadores que se irmanam – ainda que mais timidamente, em sua maior parte – às descargas sexuais expostas cruamente nos romances nollianos, considero propor uma interlocução com uma obra que, de maneira oposta ao

¹²⁸ PELBART. *Vida capital*, p. 83.

excesso de Noll, mina por dentro, subrepticamente, todo um sistema que prima pela racionalização e pela assepsia.

O romance *Vista do Rio* (2004), de Rodrigo Lacerda, abre-se com uma epígrafe (“Fura túneis insuspeitados,/ alarga gargantas,/ ultrapassa os morros,/ e pula sobre as montanhas.”) seguida de um desenho em nanquim, um esboço do hall de um edifício modernista, de traçados geometrizados, a cuja rigidez até mesmo as plantas dispostas no desenho conformam-se. O prédio Estrela de Ipanema é tão central nesse romance quanto os dois amigos – Marco Aurélio, o narrador, e Virgílio – que o atravessam. Sobre o edifício em que cresceram juntos, estreitando a amizade, comenta o narrador: “Naquele prédio, as utopias urbanísticas dos anos 60 eram mesmo levadas a um surpreendente paroxismo, até nos canteiros.”¹²⁹

A ironia é que a dureza arquitetônica emoldura, enrijecida, um centro magmático, fluido, disforme (indefinível, portanto) que viceja conduzindo sub-repticamente a narrativa, sem que seu nome em nenhum momento seja enunciado. Na capa, o desenho indicando um corpo celulóide que escapa à conformidade sistêmica, uma alusão visual ao vírus da AIDS que, no relato de Marco Aurélio sobre as transformações percebidas no amigo Virgílio, as intonações e, por fim, a sua morte, vai se deslindando ao leitor sem que seja nomeado.

Nas primeiras páginas o narrador homodiegético descreve uma cena flagrada pelo amigo: o coito de Jairo, motorista da casa, homem de confiança de seu pai, com o próprio filho. Virgílio não se contém e delata o presenciado. A decepção diante da incredulidade dos pais e a subsequente descoberta da mãe do que realmente ocorria entre Jairo e o menino, Miguel, e do que passou a se dar entre esse e Virgílio (que finalmente “tinha com quem

¹²⁹ LACERDA. *Vista do Rio*, p. 44.

experimental, em estado puro, o que sentia sendo penetrado.”¹³⁰), ocasionando a saída dos empregados, mudaram a relação do amigo com a mãe e com o mundo, detecta o narrador:

Ele se transformou. Cristalizou-se em um novo sistema multifacetado, negro, afiado como um grafite escavado no lápis; quando o canivete enfim termina o trabalho, lascas inúteis caem secas no chão e surge a nova ponta, para escrever novas coisas. Levei um susto com as mudanças por que passava, e hesitei. Aos quatorze anos constatar que a bissexualidade estava tão perto foi uma surpresa inquietante.¹³¹

Pontuado por contínuas referências – em sua maior parte alegóricas, como podemos observar na citação – ao não-causal, ao não-mensurável, o que vai sendo decantado aos olhos do leitor é a incapacidade da estrutura rígida, homogeneizante e asséptica de conter a incontrolável mancha em seu próprio âmago, minando sorrateiramente sua base modernista, racional, que prima por exalar certezas. Susan Sontag, explorando as aplicações figurativas das doenças, e o quão marcadamente os discursos sobre elas escamoteiam as suas reais ocorrências, assevera que é o fato de “permanecer latente no organismo que oferece uma utilização mais específica da AIDS como metáfora.”¹³² latência acenando emersão a qualquer momento. O vírus – que dribla o sistema imunológico, surpreendendo-o com estratégias inusitadas de sobrevivência e de reprodução – é, pois, propício para simbolizar a vulnerabilidade não somente de um indivíduo, mas de uma sociedade.

Se nos romances de Noll a libido expõe-se transbordando em renovados êxtases, desconcertando os traçados da dita normalidade comportamental, no de Lacerda ela implode silenciosa – a partir de uma doença não-nomeada que encerra simbolicamente o ápice do desregramento sexual – a arquitetura perfeita que a contorna, revelando o quão

¹³⁰ LACERDA. *Vista do Rio*, p. 39-

¹³¹ LACERDA. *Vista do Rio*, p. 50.

¹³² SONTAG. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*, p. 129.

assimetricamente viceja o humano, ainda que abarcado por um continente de aparência sólida e perfeitamente simétrica. E, num extrato mais profundo, não poderíamos vislumbrar nessa fratura aquela operada própria literatura, artilosa incontestemente frente às construções discursivas que conformam o que se conhece por sociedade?

Ambos os autores podem ser lidos no âmbito da exterioridade, que Bhabha chamou de contra-modernidade, apostando numa força narrativa que expresse a ambivalência e a desconfiança de uma temporalidade homogênea e de uma sociedade horizontal; que invista no potencial das metáforas (e principalmente das alegorias) cujo movimento “requer um tipo de duplicidade de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada.”¹³³ Na contraposição da rigidez do espaço social com a fluidez do corpo individual, o interessante a relevar não é o binarismo, mas a interpenetração, o interstício a partir do qual se tocam, ou se afastam numa atitude de estranhamento. Ilumina o teórico indiano: “Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são freqüentemente opostas espacialmente.”¹³⁴

No romance de Lacerda, a AIDS é a mancha que vem macular, já que numa sociedade de controle o sistema opera por assepsia; é também o corpo estranho espalhando-se nas vivências familiares, sociais, que “Fura túneis insuspeitados”, lemos na epígrafe, corroborando com a consideração, cunhada por Bhabha, de que o homem vive numa realidade intervalar.

De forma análoga atuam os excrementos, suores, salivas e espermatozoides que jorram nas linhas de João Gilberto Noll, impondo um *locus* discursivo cujo potencial transgressor, e

¹³³ BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

¹³⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 35.

imagético, aproxima-se do que Foucault sinalizou denominando “o ronco surdo da batalha.”

Valem-nos as redentoras palavras do narrador de *A fúria do corpo*:

Lázarus transmissores de um novo convívio, sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis, não temos outro tesouro senão nossa pobreza, tocamos a miséria na Cidade não para chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência, mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas [...].¹³⁵

Lázarus ressuscitando dia a dia do lodo que os traga, ranço da sociedade que sonha em abortá-los, ostentam arditosamente sua escassez e sua miséria – seja através da linguagem caudalosa, ou da linguagem contida, sub-reptícia – cientes de serem portadores do necessário desconcerto e da estranheza redentora, a partir dos quais “inéditas rotas” possam se abrir. Mais ainda, expressam uníssonos iniludíveis desejos de singularização que refletem uma inadaptação, ou distância, face à incorporação sistêmica.

1.6 O corpo singular

Sou eu à deriva ou me construo?

NOLL. *A fúria do corpo*.

Atento aos apelos benjaminianos – e amplificando-os para pensar a nação contemporânea e seu entrelaçamento com a cultura que dela emerge –, Homi Bhabha, dentre

¹³⁵ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 275.

outros acenos, ressalta a extrema importância de “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças sociais”,¹³⁶ de tentar ouvir uma gama de sussurros, vozes e histórias dissonantes que estiveram sempre à margem dos discursos etnocêntricos e das histórias oficiais. Questionador de binarismos estanques¹³⁷ e se propondo a repensar a negligenciada relação da teoria com a política (frisando que tanto o sujeito quanto a matéria política são eventos discursivos), o crítico indiano leva-nos a observar o quão imprescindível é a força da escrita, a sua metaforicidade, para uma revisão da teoria que se apóie na noção de diferença cultural. “A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima”,¹³⁸ afirma o teórico, sempre esquivo aos dualismos, nitidamente ineficientes para representar a nação atual.

Daí a necessidade de se pensar num *Terceiro Espaço*, enquanto zona que anula quaisquer polaridades; espaço de instabilidade, entre-lugar e, por isso mesmo, zona de negociação, de trânsito e de irrepresentabilidade, já que passível de anular qualquer fixidez simbólica. É a “zona de instabilidade oculta onde o povo reside”, na expressão de Franz Fanon, retomada por Bhabha, por onde transitam os personagens da obra de Noll, e de onde emerge sua estranha e sincopada voz, que a escrita ficcional potencializa. Tanto mais porque a partir da investida dessas realidades fronteiriças que a literatura encena, latentiza-se a necessidade de se pensar a localidade – enquanto instância de onde emanam vozes, discursos, projetos, cultura, enfim – como desarticuladora das narrativas pedagógicas e continuístas que primaram em obliterar as múltiplas histórias e formas de identidade espriadas pelas margens da nação. Localidade que, na visão do teórico indiano, pauta-se muito mais pela

¹³⁶ BHABHA. *O local da cultura*, p. 34.

¹³⁷ Observa, inclusive, na atualidade a mesma polarização que havia no séc. XIX, entre Ocidente e Oriente, porém num nível ideológico e discursivo.

¹³⁸ BHABHA. *O local da cultura*, p. 64.

temporalidade do que pela historicidade, uma vez que os movimentos culturais a que se refere “dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal”,¹³⁹ ao passo que introduzem um tempo “duplo e cindido”, imprescindível para que a nação seja vislumbrada de uma forma mais coerente.

Asseverando com Edward Said que “[...] não há formações discretas ou processos sociais simples”,¹⁴⁰ Bhabha destaca que na produção da nação como narração ocorre uma cisão, ao mesmo tempo uma tensão, entre a temporalidade vetorial do pedagógico e a estratégia repetitiva e recorrente do performático que, por sua vez, ao operar um corte na vetorialidade do tempo histórico, possibilita a irrupção das vozes (às vezes sussurros) e de discursos (frequentemente afásicos, como em alguns momentos expressam os personagens da obra de Noll) que a ele (ao tempo continuísta da história oficial) não se adequaram. Vale um exemplo de como o narrador figura essa inadequação através da linguagem, ou melhor, de sua perda:

[...] pobre de mim ainda tenho tempo de dizer mas já não ouço minha voz, apenas sons minerais alheios a qualquer significação, palavras sim, palavras mas já destituídas de qualquer expressão, tão vegetativas quanto uma pedra que sempre existiu no silêncio que não demanda nem permanência.¹⁴¹

Tanto o estranhamento na lida com a linguagem quanto o reiterado desapego material levado a termo pelos personagens dessas obras – e radicalizado na mendicância vivenciada pelo narrador de *A fúria do corpo* – instigam-nos a observar como a narração ficcional pode trazer à tona essas vozes e corpos fraturados pelo precário equilíbrio advindo da vivência que, de forma mais latente, se manifesta nas bordas da grande cidade. “Estar frio é

¹³⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

¹⁴⁰ SAID apud BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

¹⁴¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 239.

não ter a refeição do corpo, é viver a fome mais brutal que a fome. Fome de comida a gente estava passando há dias”,¹⁴² enuncia o personagem do primeiro romance, cujo cenário é o Rio de Janeiro. Em *A céu aberto*, o espaço é indefinido, não-nomeado, sendo, por isso mesmo, mais significativo, porquanto passível de abarcar tantos outros por onde transitam os seres. E, ainda, leva-nos a refletir, acompanhando a visão de Nelly Richard sobre a realidade chilena pós-ditadura, como as vozes vindas do lixo, desses sujeitos que divagam nos exteriores da cartografia cidadã, acabam por realizar cortes e montagens que expressam o “‘coletivo’ não como massa, mas como fluxo a seccionar e reencaixar em novas conexões de intensidades.”¹⁴³

Margeado pela cidade que – para retomar a expressão de Homi Bhabha – deslinda-se como o espaço onde “a perplexidade dos vivos é mais intensamente experimentada”,¹⁴⁴ onde avultam mais fortemente as tensões e interseções entre as muitas vozes, presenças e temporalidades – o corpo, na obra de Noll, vai alegorizar, e performar, esse *local* que, nas palavras de Moreiras, deslinda-se “enquanto terreno contraditório ao avanço do capital”, e mais, “[...] também um local de resistência.”¹⁴⁵ Afirma, pactuante, o andarilho de *A fúria do corpo*: “[...] o homem não foi feito para partir, o homem deseja estar na Cidade que um dia, mesmo que a Cidade o tenha despedaçado, aliás a Cidade geralmente confere aos seus prediletos o nervo mais exposto.” No fluxo sintaticamente sincopado, variante, a Cidade (simbolicamente iniciada por maiúscula) é o local que congrega o delírio, o choque, o nervo exposto. Tal o presenciamos claramente no romance de Rodrigo Lacerda, *Vista do Rio*, cujo título ao passo que abarca a grande cidade, ensejando uma tomada de grandangular, carimba um *locus* identitário; como seu fruto, escuda-se e se esparrama por seus veios, por suas estremaduras.

¹⁴² NOLL. *A fúria do corpo*, p. 134.

¹⁴³ RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*, p. 67.

¹⁴⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 238.

¹⁴⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 330.

Destarte, o corpo em suas intensificações – de secreções e excreções, de contínuas ardências e ápices renovados – na radical persistência em se esquivar ao asséptico aparato global, reafirma, pelo excesso e pelo choque que o excesso comporta, a sua não-adaptação e diferença, o seu desejo de singularização. “E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo.”,¹⁴⁶ frisa o infatigável narrador, assumindo desde o início de sua errância a adesão à estranheza e o ímpeto com que seu próprio corpo segue furioso na contramão do fluxo.

E o corpo que os singulariza (os personagens), vale lembrar, não é unicamente físico, mas textual. É o que segue furioso, não em direção a um *thélos* redentor, mas em círculos espiralados – inerentes à própria narração em seus saltos, sínopes, acelerações, pausas e alternâncias temporais, sem limites de pontuações normativas tradicionais – cumprindo trajetória duplicada, tanto pelos desvios do texto como pelos vãos das ruas. Em determinado ponto lemos, para citar ao menos um dentre tantos exemplos, as palavras enunciadas por Afrodite:

[...] eu dou meu pensamento bruto porque quando a palavra chega ela só consegue anunciar o que já se revestiu de alguma coisa posterior mais submissa aos ouvidos calejados de tanta mentira, não, não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu no ato da alfabetização, por isso sou analfabeta, analfabeta e muda, ah, tão falando comigo ah tão?¹⁴⁷

No paradoxo da fala que se quer muda e que se afirma esquivada às palavras, porém em meio a uma linguagem extremamente prolixa e abundante, afirma-se a inapreensível personagem – ambos, duplos anunciados, o são, cumpre ratificar – cuja rejeição à origem (ao

¹⁴⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 24.

¹⁴⁷ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 269.

sentido original), e à racionalidade aí embutida, atua barrocammente ao mesmo tempo como chave de leitura e como bandeira da singularidade.

2. VIAJANTES, MIGRANTES, ANDARILHOS

[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso.

BENJAMIN. “Experiência e pobreza”.

O ritmo irrefreável observado nos personagens de *A fúria do corpo* mantém-se inabalável nos demais personagens do autor porto-alegrense, constituindo uma cadeia que não pode ser desprezada. Nesse romance primeiro, como vimos, o trânsito dá-se nas ruas do Rio de Janeiro: “[...] – eu e Afrodite caminhamos pela Nossa Senhora de Copacabana seguidos pelos bichos desgarrados, só uma menina nos olha e se dá conta de que eu e Afrodite estamos celebrando.”¹⁴⁸ Segue o narrador descrevendo a menina que os observa, entra na Avenida Princesa Isabel e pega o túnel que os conduz a Botafogo, cumprindo seu traçado isento de marcos ou portos, seu traçado sem cálculos. Sobre o que celebram ele e sua companheira não explicita, mas para quem o persegue pelas paragens, claras e obscuras, dessa obra, pelas paisagens tão urbanas e descarnadas, que se reiteram nas trajetórias subseqüentes dos pósteros – e também anônimos – personagens nollianos, a celebração se faz vislumbrar enquanto acontecimento que se renova, enquanto potência de vida que se perfaz na própria errância, no trânsito que não cessa.

No célebre ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, escrito na década de 50, Theodor Adorno – reiterando detecções expressas por Walter Benjamin no

¹⁴⁸ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 267.

também clássico “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de 1936 – utiliza a expressão “epopéias negativas”, com a qual tenta definir os romances do século XX: “São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo [...]”.¹⁴⁹ Mas será que é somente sob a égide do negativo que o narrador contemporâneo merece ser contemplado? Não obstante estarem em baixa as ações da experiência, em expressão utilizada por Benjamin, ao passo que se acirra um estado de coisas que prima pela “reprodução do que é sempre o mesmo”,¹⁵⁰ como enuncia Adorno, não podemos desprezar como alguns autores fazem emergir em suas ficções algumas estratégias de singularização capazes de iluminar a contra-face, extremamente positiva, dessas desencantadas narrações.

O romance, segundo Benjamin já nasce sob o signo do desencanto, em função principalmente do enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*), principal fonte das narrativas tradicionais – e que pressupõe uma tradição perpetuada e compartilhada – já que no mundo capitalista vai imperar a experiência vivida (*Erlebnis*), no que concerne às vivências subjetivas de um indivíduo isolado. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.¹⁵¹

A expressão adorniana, inicialmente citada, certamente alude ao fato de que a unidade, observada em algumas vivências subjetivas expressas em romances dos séculos XVIII e XIX, que tem em Flaubert um paradigma, perde o sentido no século póster. Esse homem contemporâneo desgarrado de qualquer tradição, margeado pela indústria cultural e atravessado pela lógica do capital, dista tanto do narrador tradicional quanto do sujeito cuja viagem – em ampla acepção – leva-o ao autoconhecimento, a uma unidade ou a um reencontro edificante, típicos de um *Bildungsroman*, ou romance de formação, que tem sua origem na literatura alemã, tendo como ponto alto o *Wilhelm Meister Lehrjare* (1795-1796),

¹⁴⁹ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 62.

¹⁵⁰ Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos, p. 126.

¹⁵¹ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 198.

Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister, de Goethe. Massaud Moisés define-o da seguinte forma: “Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade.”¹⁵² Limitando-se o crítico a essas palavras, importa acrescentar que tal conceito, cunhado em 1803, por Morgenstern, releva o primado da subjetividade frente à consolidação da sociedade burguesa. As qualidades paradigmáticas do romance goethiano, revisitadas por autores vários, acabam constituindo um conjunto de convenções, dentre as quais o fato do percurso de auto-conhecimento, cumprido geralmente por um protagonista do sexo masculino, implicar num confronto com relação ao meio e num aprendizado frente aos acontecimentos. Outrossim, descarta a morte do herói e o desfecho é normalmente feliz.

Na transposição das convenções para as terras brasileiras, Massaud Moisés considera, “até certo ponto”, como romances de formação, dentre outros, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, e os romances de José Lins do Rego, do ciclo do açúcar. À parte as diferenças intrínsecas entre as obras, cumpre afirmar sua diferença com relação aos romances de Noll, cujos protagonistas encontram-se há muito isentos da crença – teleológica, podemos frizar – numa formação que envolve a superação das dificuldades rumo a um estado de realização pessoal, rumo a um final feliz.

É inegável o fato de que a viagem dispõe-se como tema-chave na literatura ocidental. E se em muitas obras, produzidas inclusive no século XX, seu simbolismo prioriza a busca da verdade, do conhecimento e de um centro espiritual – sendo considerada uma referência fundamental enquanto espaço de possibilidade para tais realizações – havemos de considerar, com o sociólogo Gilberto Velho, que ela pode adquirir variadas configurações:

¹⁵² MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 63.

Assim a *viagem* pode se dar internamente a uma sociedade específica diferenciada, não significando mais necessariamente um deslocamento geográfico, físico-espacial, mas, sobretudo, um trânsito entre subculturas, mundos sociais, tipos de *ethos*, ou mesmo entre papéis sociais do mesmo indivíduo.¹⁵³

Tropo privilegiado na obra de Noll, destaca-se em romances como *Bandoleiros*, *Hotel Atlântico*, *Rastros do verão*, *Harmada*, *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, cujos narradores – cumprindo trajetórias espaciais – deslocam-se por estados e países diversos. Já em, *A fúria do corpo*, seu primeiro romance, o trânsito do narrador dá-se no espaço de uma única cidade, o Rio de Janeiro. Fica, contudo, latente o deslocamento vivenciado por ele – agora um mendigo, andarilho – entre mundos sociais, sendo que em reiterados momentos há referências, sempre cercadas de suspeição, a uma infância em meio a uma típica família de classe média. Havemos de considerar o “trânsito entre subculturas” levado a termo pelos andarilhos desse primeiro romance – do pedinte ao prostituto, do andarilho ao traficante, são papéis pelos quais se desloca o narrador – e também verificado nos demais, cujos narradores, ainda que não assumam a figura extrema do andarilho urbano, adotam papéis sociais variados (não por acaso todos esses personagens subseqüentes ao de *A fúria do corpo* advêm da classe artística; são atores ou escritores, quase sempre desempregados).

Interessa-me, nesse sentido, fazer dialogar essa primeira obra do autor com outras subseqüentes a fins de identificar como a marca semântica da viagem, potencializada no nomadismo e na errância – e não se conjugando com o processo de aprendizagem, de encontro e de identificação com uma alteridade, pressupostos no vocábulo *Bildung* –, evidente em toda a obra romanesca de Noll, torna-se uma chave a partir da qual todas as suas obras podem ser lidas facultando o vislumbre dos mecanismos libertadores que nelas emergem.

¹⁵³ VELHO. Biografia, trajetória e mediação, p. 20.

2.1 Flânerie depauperada

[...] é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza.

BENJAMIN “Experiência e pobreza”.

“O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita.”¹⁵⁴ São essas as primeiras palavras do narrador maltrapilho que segue inominado e a esmo pelas ruas do Rio de Janeiro, no romance inicial de Noll, *A fúria do corpo* (1989). Mais adiante continua: “O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado nas nossas já tão fracas presenças). O meu nome não.”¹⁵⁵ Na lacuna do nome “certificado”, que o enredaria às tramas do consenso, basilar para o exercício da comportada cidadania, é que ele se posiciona.

O “algoz”, a quem poderíamos atribuir muitos nomes (sistema capitalista, globalização, modernização etc) não se limita a uma imagem imediatamente capturável, da mesma forma que o mundo não é mais redutível a uma idéia de totalidade. Discorrendo sobre o caráter indeterminado (e sobre a ausência de um centro específico) que cerca a idéia de globalização, Zygmund Bauman partilha conosco a sensação de que ninguém parece estar no controle.¹⁵⁶ Daí o personagem nolliano referir-se ao algoz como aquele que está entranhado, ou mesmo invisível, e de cuja dominação ele precisa se esquivar; atitude que se coaduna com a que Wander Melo Miranda identifica como tipicamente pós-moderna: “Radicada na desconfiança em relação aos discursos e mecanismos vigentes de legitimação, ordem e

¹⁵⁴ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

¹⁵⁵ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

¹⁵⁶ In: BAUMAN. *Globalização: as conseqüências humanas*.

sentido [...]”, e vislumbrada como “via possível de refazer o presente arruinado e nos livrar da inércia e do enclausuramento.”¹⁵⁷

É certo que, considerando a época de produção desse primeiro romance de Noll, lançado em 1981, o “presente arruinado” a que se reporta o ensaísta poderia ser iniludivelmente associado ao período ditatorial¹⁵⁸, de 1964 a 1985, quando os militares governaram o Brasil impondo um regime que se pautou na supressão dos direitos constitucionais, na repressão e na perseguição política. Isso posto, a alusão ao “algoz”, anteriormente referida, pode adquirir um sentido mais específico, mas que ainda assim valida as considerações de Bauman sobre essa entidade, entranhada e muitas vezes invisível, tal como de dava com os delatores e algozes no período militar.

Voltando ao romance, importa resgatar, atrelada às deambulações desse personagem inominado, há a presença de Afrodite, com quem divide a condição miserável, o corpo, a falta de perspectiva e de referenciais, já o vimos anteriormente. Para a constatação do estado em que se encontram, assim como do ritmo a que se entregam, andarilhos que são, valem-nos as palavras do narrador: “[...] aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não termos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso.”¹⁵⁹ O espaço onde se movimentam: as ruas do Rio de Janeiro. São, pois, emoldurados pela grande cidade e assombrados por seu ritmo; nela se movimentam e são por ela abraçados. Nas ruas de Copacabana, em terrenos baldios, em becos sujos, em bancos quaisquer, estão dispostos seus marcos. A cidade – diagnosticada por Baudelaire como inferno, e ao mesmo tempo inspiração – é a sua casa, e ao mesmo tempo o seu caos.

¹⁵⁷ MIRANDA. Notas à margem de “América Latina en la encrucijada de la modernidad”, p. 47-48.

¹⁵⁸ O golpe de 1964 submeteu o Brasil a uma ditadura militar que durou até 1985, quando, indiretamente, Tancredo Neves foi eleito o primeiro presidente civil desde o golpe.

¹⁵⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 10.

Mas podemos identificá-los, aos nossos personagens, com o *flâneur*, da Paris do séc. XIX? *A priori*, podemos vislumbrar alguns traços que os aproximam; se retomarmos, por exemplo, algumas palavras de Benjamin, na análise da Paris de Baudelaire: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre as suas quatro paredes”,¹⁶⁰ no que certamente identificamos os nossos personagens, já adaptados aos bancos, aos becos, aos terrenos baldios, por onde se acomodam e se comportam como se estivessem entre as quatro paredes de um espaço privado.

Também o ritmo dos personagens, como o do personagem parisiense, é mais lento que o da cidade, já que possuem um traçado próprio, na contramão do fluxo humano que se dirige ao trabalho, aos pontos de ônibus, às compras etc. “Pergunto as horas e a moça responde já passa da meia-noite. Estranho mais ainda o adiantado da noite porque a minha lentidão se choca com a realidade. Por onde andei tão lento que nem percebi?”,¹⁶¹ questiona o narrador em determinado momento do texto. Suspenso no tempo – abolidos os referenciais de passado, por ele renegados – segue o personagem a sua trajetória labiríntica cujos signos espaciais também se pautam pela opacidade. “[...] esse pé anda como se avulso em direção a nada pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, e sigo esse pé porque confio na sua busca – ou ele não busca nada, seu doutor?”, pergunta que o narrador atribui a um “mendigo louro” que jazia espojado ali pela adjacência, e que descobrimos, mais adiante, tratar-se de um fantasma, de inexistente presença corpórea. E continua o fantasmático homem: “[...] o que fazia mesmo era *viver ao contrário*, não, não era como morto não e sabe por quê?, porque eu continuava falando sozinho, vinham umas idéias quase parando, mas era idéia sim senhor,

¹⁶⁰ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, p. 35.

¹⁶¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 77.

espichava uma palavra até não poder mais pra que ela não morresse em vida, sabe?”¹⁶² É, pois, a linguagem que o vivifica, que o mantém nessa trajetória.

Vale pontuar nesses excertos alguns acenos que não podem ser desprezados. Primeiramente, esse andar “em direção a nada”, depois o “viver ao contrário”, seguido da “subordinação absoluta ao nada”, que aparece a seguir enquanto o andarilho continua a descrever sua própria condição. São expressões que aludem a um esquivar-se ao fluxo contínuo, no que se aproxima do personagem baudelairiano; a um rebelar-se com relação à “normalidade” prescrita por uma sociedade que se pauta pela anulação das diferenças.

Se por um lado, então, podemos identificar no ritmo desse narrador uma afinidade com o *flâneur*, por outro havemos de considerar sua mútua disparidade. A correspondência rompe-se ao tentarmos contrapor à imagem do parisiense do século XIX (deambulando entre bulevares), a imagem do mendigo do século XX, sujo, em andrajos, defecando pelas reentrâncias da urbe, dormindo no duro concreto, nos becos imundos, em qualquer lugar. Se a *flânerie* é já, como considera Benjamin, um afastamento da norma, o andarilho de Noll,¹⁶³ cabe-nos observar, leva-o ao paroxismo e, diga-se de passagem, atingindo um inequívoco estado de degradação, de depauperamento do seu par francês. As errâncias do narrador-personagem de *A Fúria do corpo* sobressaem-se margeadas mais pelo grotesco que seus olhos revelam e que seu corpo vivencia do que pela poesia que vemos refletida nos olhos do *flâneur* parisiense, mesmo quando diante de cenas menos glamourosas.

É um “acontecimento da minoria” – expressão de Stuart Hall – que a condição dos personagens faz ressaltar, acontecimento que, na opinião do crítico, possibilitaria uma revisão da história, noção que tem em Walter Benjamin um de seus principais prógonos, a partir da crítica dirigida a uma história que é dos vencedores; dos que – numa atitude que se perpetua –

¹⁶² NOLL. *A fúria do corpo*, p. 20. [grifo meu]

¹⁶³ São emblemáticas, nesse sentido, as seguintes palavras do personagem: “Vivo estou. Mas sei que irremediável para qualquer organização. Apenas mais um entre os vivos”. In. NOLL. *A fúria do corpo*, p. 74.

“espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”,¹⁶⁴ e com quem o investigador historicista identifica-se.

O cotejamento entre esses dois personagens, representativos de épocas e lugares distintos, possibilita-nos observar como Noll acaba construindo ficcionalmente algumas facetas do Brasil contemporâneo. A correspondência, perscrutada inicialmente no espaço por onde – o *flâneur* do século XIX e o andarilho do século XX – transitam, assim como na assumida lentidão do ritmo de ambos, vai se dar mais pelo contraste, que é ao mesmo tempo cultural, contextual, histórico, do que pela conformidade.

Os textos de Benjamin, indubitavelmente paradigmáticos para a captação da vivência urbana concomitante ao processo de modernização das capitais européias, iluminam as leituras das obras que, desde Poe e Baudelaire, constituem toda uma tradição literária que tematiza a grande cidade. É relevante, nesse sentido, pensar com Bernardo Oliveira que “Benjamin não tanto explicou a modernidade urbana, mas antes criou uma série de emblemas alegóricos que procuram dar forma à experiência moderna.”¹⁶⁵ A obra poética, e ao mesmo tempo crítica, de Charles Baudelaire, vista por Benjamin como passível de revelar a fisionomia da modernidade orientou sua própria pesquisa; modernidade que, enquanto expressão da noção de “novo”, não pode ser pensada sem levarmos em conta as variáveis estéticas e contextuais. Reportemo-nos às palavras de Gumbrecht, citado por Wiili Bolle: “A Modernidade é a expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado ‘modernização’ – contraditório, inacabado e mal resolvido.”¹⁶⁶ Daí a pertinência em radiografar – como o fez Benjamin, enquanto colecionador de imagens, de alegorias –, na primeira metrópole ocidental, os meandros, as personalidades, as vitrines desse projeto de modernização cultuado na capital francesa.

¹⁶⁴ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 225.

¹⁶⁵ OLIVEIRA. *Olhar e narrativa: leituras benjaminianas*, p. 92.

¹⁶⁶ GUMBRECHT apud BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 24.

A obra do poeta francês é cartográfica e ao mesmo tempo um termômetro da experiência urbana nesse contexto, propício para um pensador que não concebia a história como um curso linear, mas como ele próprio expressara: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”¹⁶⁷ A experiência da modernidade é transmitida através de um indivíduo, Baudelaire, cuja obra dispõe-se como um microcosmo (expressão utilizada pelo próprio Benjamin), como um centro de forças extremamente eficiente para a compreensão de uma época, ao menos de muitos de seus aspectos. Cabe aqui, certamente, uma analogia com aquele objeto de colecionador, a que o pensador alemão alude, capaz de encerrar um mundo, de fazê-lo pulsar. Se a errância, diante do deslocamento de um centro fixo, surge, então, desde o século XIX como condição inevitável, o que a produção de Baudelaire evidencia – através de uma poética marcadamente visual – é o alavancar de uma experiência urbana para o homem europeu enredado por uma nova ordem capitalista e burguesa.

Cabe, inclusive, abrir um parêntese para considerar como a época que Benjamin tem diante dos olhos é assombrada por crises profundas. Num contexto como o do pensador, contundentemente marcado pela barbárie de uma guerra mundial, quaisquer concepções oriundas de uma formação humanística, como a sua, por conseguinte estão fadadas ao enfraquecimento. Como bem assinala Willi Bolle: “A experiência de vida de Benjamin – marcada por datas de crise, violência e destruição: 1914-1918, 1919, 1923, 1929, 1933, 1939 – serviu-lhe de fundamento para uma historiografia, cuja tarefa principal seria uma ‘crítica da consciência burguesa’.”¹⁶⁸ De um lado, a sombra da barbárie permeando os escritos benjaminianos; de outro, a constatação do êxtase diante das vitrines, a observação da

¹⁶⁷ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 229.

¹⁶⁸ BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 24.

celebração visual do fluxo de mercadorias tornando-se o grande objeto de desejo desse público consumidor que a metrópole abriga.

Nesse cenário, o *flâneur* baudelairiano destaca-se como personagem, dispondo-se como figura nuclear também no projeto de Benjamin, mormente em seu projeto inacabado, o *Passagen-Werk* (O livro das Passagens) – com recentes organização e tradução para o português¹⁶⁹ – contendo uma farta compilação de notas e anotações que não chegaram a se tornar uma “obra”.

Tal personagem, “que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade”,¹⁷⁰ inebria-se frente às imagens que a grande cidade oferece; seduzido pelas vitrines e galerias, vaga celebrando os prazeres do ócio e do olhar. É certo que Baudelaire realça o caráter transgressor dessa atividade, como sublinhamos anteriormente, que se dá na via oposta ao utilitarismo característico da era capitalista. É certo também que o *flâneur* metamorfoseia-se em outros tantos personagens – como o dândi, o literato, o trapeiro etc. – assumindo, de certa forma, a essência da mercadoria, como destacara Benjamin:

Se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx, ocasionalmente, fez graça – esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar. Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o *flâneur* se abandona na multidão. “O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um [...]”¹⁷¹

As palavras acirram a constatação do quanto flerta o *flâneur* com as margens da ordem vigente, confluindo-se com esta outra enunciação: “O *flâneur* permanece ainda no

¹⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*.

¹⁷⁰ BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 50.

¹⁷¹ BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 52.

limiar da grande cidade, como também no limiar da classe burguesa. Nenhuma das duas o subjuguou ainda. Não está à vontade nem numa nem noutra”.¹⁷²

A própria figura do trapeiro – coletor de refugos, do que excede à grande cidade – ainda que, segundo Benjamin, não pertença à boêmia, possui algo que todos os boêmios trazem em si: “Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário.”¹⁷³ Ela surge também associada à figura do poeta – por isso mesmo, poetizada –, reconhecida por Benjamin como “dilatada metáfora” deste, uma vez que, assim como o trapeiro recolhe os restos da cidade, reúne seu entulho, também “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto histórico.”¹⁷⁴

A crítica à modernidade que se faz entrever na produção de Baudelaire, e conseqüentemente na de Benjamin, não é, contudo, suficiente para uma identificação desses personagens com os andarilhos da obra de Noll. Se por um lado a ociosidade do personagem francês é diametralmente oposta ao espírito de sua época – o que autoriza o comentário de que ele “se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção”¹⁷⁵ –, por outro não deixa de compactuar com o sistema capitalista, como bem observara Rattier, citado pelo pensador alemão, enfatizando as mudanças a que se viu obrigado esse tipo, que refletia o cultivo (aristocrático) do ócio:

¹⁷² BENJAMIN. Paris, capital do século XIX, p. 699.

¹⁷³ BENJAMIN. Paris, capital do século XIX, p. 17.

¹⁷⁴ BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 78.

¹⁷⁵ BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 375.

“O flâneur – escreve Rattier em 1857, em sua utopia Paris não existe – que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lampiões a gás... tornou-se agora agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço.”¹⁷⁶

O excerto pinta a *flânerie*, pois, como arte burguesa por excelência, com que corrobora o desejo de privacidade, de circular incógnito, e mesmo por personificar o literato; tal como este há que comungar com o mercado, o que muito agudamente já se dispõe na época de Benjamin.

O andarilho, tal como explicitado na obra *A fúria do corpo*, não é meramente um transeunte que, oriundo da classe burguesa e tendo seu olhar matizado por seus valores, deleita-se no ocioso passeio pela cidade. Se ele, num contexto modulado pela repressão, é a sombra que se esquivava das garras do sistema – ancorando prioritariamente na “invisibilidade” da não-nomeação –, é também o emblema da ruína humana numa sociedade que privilegia a produção material e mercadológica, isto é, um corpo representativo do não-utilitário; afinal, de que forma ele corresponde aos anseios produtivos do sistema? Defecando pelas reentrâncias da urbe, sujando os bancos e os passeios, como presenciamos nesse primeiro romance de Noll?

Mesmo considerada por Benjamin um afastamento da norma, a *flânerie* torna-se um termo inadequado para contemplar o andarilho nolliano. Ademais, é outra a época que presencia as errâncias do narrador-personagem de *A Fúria do corpo*, (meados do século XX) e outro o contexto: o Rio de Janeiro, Brasil.

Se o *flâneur* permanece ainda no limiar da grande cidade, como também no limiar da classe burguesa, não tendo sido ainda subjugado por nenhuma delas, como expressara Benjamin, o narrador de Noll, num contexto periférico e sensivelmente mais excludente,

¹⁷⁶ BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 51.

destoa completamente da conformação burguesa. Não estar subjugado é não se adequar ao fluxo urbano, ao ritmo do capital, o que de certa forma dificulta o enredamento às múltiplas e sutis teias de poder que, no século XX, define ainda mais agudamente as relações sociais do que na época do *flâneur* baudelairiano.

O que na Paris do século XIX era já lido por Benjamin como um deslocamento, no Rio de Janeiro do último século – em se considerando os andarilhos de *A fúria do corpo* – a condição narrada por Noll torna eufemísticas em demasia quaisquer expressões que proponham designá-la como estando “no limiar” da classe burguesa; da mesma forma soa por demais suave o vocábulo “deslocamento” na abordagem de personagens que melhor se refletiriam nos versos de Bandeira: “Vi ontem um bicho/ na imundície do pátio/ catando comida entre os detritos.” A imagem das teias, acima referidas, que são, diga-se de passagem, homogeneizantes, sem o que o controle sobre as ações torna-se dificultoso, permite-nos vislumbrar um pouco talvez do que Adorno tenha querido expressar quando se referiu, na proposição que abre esse capítulo, à aniquilação do indivíduo, ou seja, das individualidades.

Cabe aqui uma consideração sobre a figura do andarilho que, pungentemente explorada nesse primeiro romance de João Gilberto Noll – cujos personagens expressam, bestialmente, terem por única necessidade a satisfação dos instintos –, destoa da figura do migrante, cuja acepção mais comumente considerada é a que o define como sendo alguém que muda periodicamente, passando de uma região a outra, ou de um país a outro.¹⁷⁷

Ambos refletem o ímpeto nômade, entretanto a figura do andarilho é normalmente atrelada à miséria extrema, à não-funcionalidade – pois não é a necessidade econômica que o determina – e à dromomania, termo que na psiquiatria significa “mania deambulatória”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ver: HOLANDA. *Novo Aurélio séc. XXI*: o dicionário da língua portuguesa, p. 1335.

¹⁷⁸ Não cabe perscrutar os meandros dessa patologia psiquiátrica, pois o estudo afastar-se-ia em muito de seu foco. Há várias obras publicadas, por autores da área, que perseguem tais especificidades. Para citar ao menos uma: MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas.

Tanto os andarilhos de estrada quanto os andarilhos que se movem no espaço de uma única cidade, como se dá em *A fúria do corpo*, movimentam-se a esmo, fazendo de sua deambulação uma estratégia de sobrevivência.

É interessante observar como esses personagens, ao passo que se nos fazem vislumbrar como refugos da cidade, surpreendem-nos com sua força vital, imbuídos da premência do acontecimento que os renova. “Nosso planeta está cheio”,¹⁷⁹ afirma Zygmunt Bauman referindo-se ao cada vez mais excessivo contingente de seres humanos excedentes, produtos inevitáveis da modernização, na visão do sociólogo polonês, que ressalta a urgência de soluções – locais, mais precisamente – para uma problemática produzida em termos globais.

O narrador andarilho, que na obra de Noll atinge o paroxismo na figura do maltrapilho, do mendigo, coaduna-se com a visão que Bauman expõe sobre o redundante, o que excede à maquinaria de produção. Valem-nos suas palavras: “Redundância compartilha o espaço semântico de ‘rejeitos’, ‘dejetos’, ‘restos’, ‘lixo’ – com refugo.”¹⁸⁰ Se nos tempos idos os desempregados, o “exército de reserva da mão-de-obra”, conseguiam ser reincorporados ao serviço ativo, na época da globalização o que resta ao redundante é o depósito de lixo, de dejetos. O que fazer com essa situação?, eis a questão que pulsa nos escritos do sociólogo, mormente porque já se constatou a ineficiência das fórmulas passadistas para gerenciar crises. O problema não mais concerne aos meios perseguidos para se atingir um objetivo, mas ao fato de que não há mais objetivos claros para serem atingidos; é a indefinição apenas que assoma no horizonte. “O mais importante é que, para qualquer um que tenha sido excluído e marcado

¹⁷⁹ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 11.

¹⁸⁰ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 20.

como refugio, não existem trilhas óbvias para retornar ao quadro dos integrantes”,¹⁸¹ vaticina Bauman.

Os narradores nollianos parecem ser o correlato ficcional dessa constatação. Todos à parte do sistema, desempregados, sem perspectiva ou rumo, excedentes, por fim; mais radicalmente representados pelo narrador de *A fúria do corpo*, que tira do lixo urbano a força para continuar seguindo, renovando-se dia-a-dia, como expressa em várias passagens. Vejamos uma:

E por Copacabana vagamos três dias e três noites, dormindo às vezes na praia, encontramos dois pães cristalizados numa lata de lixo [...] à tarde rondávamos as mesas dos bares da Atlântica e pedíamos dinheiro aos turistas, esmolávamos, alguns nos jogavam alguns trocados, outros nem nos olhavam e muito menos nos ouviam por medo do nosso estado esmolambado [...]¹⁸²

O indigente é o que assusta, é aquele de quem os olhares se desviam, é o que excede, mas a condição miserável não implica em desânimo, pois o ímpeto em seguir não arrefece; diante das mazelas parece avolumar-se.

É sem dúvida na figura do andarilho que o fenômeno da errância – consequência inquestionável dos fenômenos insurgentes em tempos globalizados, tais como a aceleração do tempo, a virtualização da realidade, a dispersão do sujeito, o desemprego e a miséria – manifesta-se de maneira mais pungente. Rompem com toda a malha social, esses andarilhos contemporâneos, abandonando quaisquer lugares de assentamento e de sedentarismo. Acirra ainda mais a sua radicalidade a isenção da fixidez identitária (lembremo-nos das palavras do narrador, recusando-se terminantemente a dizer o seu nome), que se coaduna com o fenômeno da errância, já que escapam (praticamente todos) aos pertences; tudo é volátil e transitório.

¹⁸¹ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 25.

¹⁸² NOLL. *A fúria do corpo*, p. 145.

Os migrantes, errantes que são, abrigam-se igualmente no termo nomadismo. Seu movimento, contudo é menos ensandecido que o dos andarilhos, isto é, normalmente (já que não há regra que dê conta de abarcar todas as configurações desse fenômeno tão acirrado na época atual) guiam-se por interesses práticos, ou ao menos acenam com a possibilidade de alcançar algum objetivo. Talvez isso se dê de forma mais específica na migração pelo fato dessa ocorrência ter se dado inicialmente, pensemos no caso do Brasil, como fuga de uma subcondição de sobrevivência para uma possível melhoria de vida.

Os filósofos Hardt e Negri, em *Multidão*, abordam a migração como uma categoria especial de pobreza. Apesar de tal fenômeno – cada vez mais comum na sociedade pós-fordista¹⁸³ – mover-se basicamente a partir de possibilidades empregatícias, como citam os autores, suas mobilidades e diferenças culturais excluem-nos das categorias estáveis de organização laborativa. Seus conhecimentos e habilidades, assim como sua capacidade criativa – já que trazem de cada paragem uma gama de conhecimentos – são ressaltados como traços positivos, do mesmo modo que a recusa em se conformar com o estado de coisas. Dizem os teóricos: “Os migrantes reconhecem as hierarquias geográficas do sistema, mas tratam o planeta como um espaço comum, funcionando como testemunhas vivas do fato irreversível da globalização.”¹⁸⁴

Não podemos deixar de observar como ambos performam um ritual de resistência, porquanto o próprio nomadismo escuda uma não-funcionalidade representativa do sujeito que contesta o racionalismo triunfante. Nesse sentido é que tanto os andarilhos quanto os migrantes nollianos podem ser concebidos em afinação com o conceito de multidão proposto por Hardt e Negri, na obra anteriormente referida, que se propõe a desenvolver conceitos que possibilitem um novo projeto de democracia. A multidão, em suas características de

¹⁸³ Expressão utilizada por alguns teóricos para representar a economia atual, marcada por relações mais flexíveis e precárias de trabalho.

¹⁸⁴ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 181.

multiplicidade – em oposição ao “povo”, que é uno –, vista como uma rede aberta a todas as diferenças e singularidades, e em expansão, “atua através do Império para criar uma sociedade alternativa.”¹⁸⁵ Alternativa porque ultrapassa a soberania imperial; porque, distintamente da classe burguesa, movimenta-se de maneira autônoma, o que é decisivo para que as possibilidades democráticas sejam concebidas.

Abrigando, pois, um potencial libertário e democrático, o conceito de multidão interessa-nos por mostrar como de dentro dos processos da globalização capitalista é possível combatê-los; ou, dito de outra forma, como do representado virá o que subverte a representação, como propôs Taussig.¹⁸⁶ Tanto é que Hardt e Negri apostam que a multidão com o tempo pode driblar o Império, movendo-se através dele, atravessando-o, a ponto de se expressar de forma autônoma e de se autogovernar. Isso porque sua produção biopolíticatende a se mobilizar contra o poder imperial, já que o fato de as diferenças sociais serem expressas não significa que a multidão seja dispersa. O esboroamento das velhas identidades não impede que as singularidades tenham um projeto (político) comum; são “singularidades que agem em comum”,¹⁸⁷ arrematam os autores.

O interessante é que, conquanto não estejam incluídos na produção assalariada, os pobres – desempregados, não-assalariados, sem-teto, migrantes, andarilhos – não deixam de fazer parte da multidão. São vistos, ao mesmo tempo, como vítimas da ordem imperial e como agentes significativos, pois a produção biopolítica, ao envolver toda a produção de conhecimento, todas as redes de comunicação e de relações, abarca todas as personas sociais. Ademais, a outrora existente divisão entre empregados e desempregados está cada vez mais indistinta; não existe mais um operariado que constitua uma unidade compacta.

¹⁸⁵ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 17.

¹⁸⁶ TAUSSIG apud MIRANDA. *Latino-americanismos*, p. 55.

¹⁸⁷ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 146.

Os pobres destacam-se, na visão dos teóricos, por sua criatividade e inventividade, atributos essenciais para a produção social. São, nesse sentido, singularidades ativas que cooperam com a rede da multidão. “As lutas dos pobres contra suas condições de pobreza não constituem apenas uma poderosa forma de protesto, mas também afirmações do poder biopolítico – a revelação de um ‘ser’ que é mais poderoso que seu miserável ‘ter’.”¹⁸⁸ Essa enunciação ratifica de certo modo o que já havíamos proposto para a captação dos narradores de Noll – isentos de vínculos empregatícios, em sua maior parte, e desatrelados de quaisquer compromissos rotineiros – em seus taçados esquivos à normatização.

É importante, nesse sentido, resgatar o conceito de Império, que é explorado no livro anterior dos autores como sendo a nova forma global de soberania, não mais dos termos do imperialismo moderno, tendo por base o poderio dos Estados-nação, mas pautado num grande “poder em rede” envolvendo tanto os Estados-nação dominantes, quanto grandes corporações e empresas transnacionais. Trata-se de uma ordem que não se define por divisões hierárquicas, mas que, como destacam os teóricos, é atravessada por uma guerra perpétua. Guerra, cumpre frisar, não mais entendida como confronto armado entre países, entre nações, como se deu na era moderna, mas como inevitável fenômeno global – funcionando obviamente como instrumento de domínio –, através de contínuos conflitos armados, locais e específicos, disseminados pelo planeta. Ou seja, mais adequados à noção de “guerra civil”. E, ainda que as hostilidades não se efetivem, não irrompam, a potencialidade de violência é indiscutível. A essa situação é que Hardt e Negri denominam “generalizado estado de guerra”

É certo que a violência, dominante nos grandes centros urbanos, adequa-se a essa noção. De maneira mais localizada, ela é a ameaça mais contundente e característica, por exemplo, da cidade do Rio de Janeiro, cenário dessa primeira obra romanesca de Noll, obra pontuada pela irrupção de atos violentos: estupro, roubo, assassinato, violências física e

¹⁸⁸ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 183.

verbal, diante dos quais a ressaltada condição penuriosa dos andarilhos sobressai-se também como uma de suas mais frementes facetas.

Em *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes resgata de Ítalo Calvino a seguinte observação: “A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão geométrica e o emaranhado de existências humanas.”,¹⁸⁹ que se metaforiza na expressão “o cristal e a chama”. E é justamente desse emaranhado de existências que emergem, nunca em uníssono, os discursos, chocando-se uns com os outros, expressando vivências contraditórias e heterogêneas, impossibilitando a construção de um discurso unívoco, homogêneo sobre a cidade; solapando a utopia – lembra-nos Renato Cordeiro – de ordenar o mundo da metrópole, marca inegável da modernidade.¹⁹⁰

A “cidade maravilhosa” é o cenário de *A fúria do corpo*. O epíteto, entretanto – “criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendes, que visitava o Rio, em 1912”¹⁹¹ –, propício na época para destacar positivamente uma cidade que, como atestavam os seus cronistas, mostrava-se já desclassificada e pontuada de cenas decadentes, não consegue mais despertar tanto orgulho em quem hoje o ouve. Imersa, pois, na crise da metrópole – o que era, e não é, privilégio exclusivo do Rio de Janeiro – e vista como obscena, a capital que não se adequava às propostas urbanas de remodelação levadas a termo na *Belle Époque*, movidas pelo ímpeto de fazê-la ingressar na era moderna sob os ideais da racionalidade e da assepsia, distancia-se cada vez mais desse ideal.

Podendo ser caracterizada como labirinto móvel e como espaço de cruzamentos e de choques – donde a violência sobressai-se como, de todos, o mais terrível – a cidade tem cada vez mais sua cartografia alterada pelos fluxos de migração, pelo avultamento da massa populacional, que implica numa reconfiguração contínua. Em seu cerne, a confluência de

¹⁸⁹ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 27.

¹⁹⁰ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 27.

¹⁹¹ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 103.

realidades históricas díspares e de temporalidades descontínuas acumpliciam o desmonte de qualquer concepção que prime pela racionalização totalizante.

O fenômeno da migração, causador de um indiscutível impacto demográfico, redefine os saberes e descentra ainda mais fortemente a noção de identidade que – confrontada com tantas realidades disjuntas – urge ser captada a partir do deslocamento e da fragmentação. Daí a utilização do termo “dissemiNação”, pelo indiano Homi Bhabha, para – reportando-se à sua própria experiência de migrante – opor-se a quaisquer estabilidades e certezas que possam estar contidas no discurso que se atrela à idéia de nação enquanto força cultural, enquanto discurso horizontal e representativo da teleologia progressista.

Centrando-se nas ambivalências discursivas, e nas temporalidades contraditórias que emergem desse “espaço-nação”, é que Bhabha apregoa sua finitude, isto é, a finitude de um discurso – já que a nação se faz vislumbrar como uma narração, como um constructo discursivo – que se propõe uno. Por conseguinte, a ênfase dada à dimensão temporal também se justifica pela posição antagônica ao historicismo tradicional, já que seu foco recai sobre os sujeitos históricos, migrantes e metropolitanos, cujo espaço não é simplesmente horizontal, cuja movimentação dispersa “o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal.”¹⁹² O teórico reporta-se, inclusive, a Jameson que, em *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, já havia sugerido “que o impacto demográfico e fenomenológico das minorias e dos migrantes no interior do Ocidente pode ser crucial na concepção transnacional da cultura contemporânea.”¹⁹³

Tais aportes permitem-nos conceber mais claramente como se configuram esses personagens nômades – andarilhos e migrantes – nos romances de João Gilberto Noll. Pactuantes com o esboroamento do discurso da Nação centralizada, e das noções binárias

¹⁹² BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

¹⁹³ BHABHA. *O local da cultura*, p. 295.

simplificadoras, suas opções ratificam a diferença que se faz entrever não como algo que está do lado de fora, mas como ocorrência interna e ativa; como peças que, mesmo moduladas pelo estranhamento, integram o mosaico da sociedade atual.

A cidade, por seu turno, enquanto espaço de confluências, e onde, por isso mesmo, a perplexidade dos vivos mais fortemente avulta – tal como enunciara Homi Bhabha – mantém a mesma força babélica ainda que mude de nome, como Calvino, através de seu personagem Marco Pólo, esclarece:

– Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto.¹⁹⁴

Partindo do princípio de que todas as cidades acabam reproduzindo as mesmas cenas, tornando-se a mesma, a alternância espacial do Rio de Janeiro (de *A fúria do corpo*) para Porto Alegre (de *Rastros de verão*, *Harmada* e *O quieto animal da esquina*), e mesmo para outros países, como se dá nos últimos romances publicados (*Berkeley em Bellagio* e *Lorde*), não impede que os narradores do autor porto-alegrense aproximem-se significativamente uns dos outros, no que tange ao ímpeto em se manter em movimento, fazendo da estrada seu lócus enunciativo.

Rastros do verão (1990), terceiro romance publicado de Noll, inicia-se com o narrador chegando a Porto Alegre, numa Terça-Feira Gorda, para visitar o pai internado na Santa Casa. Ao descer do ônibus, surge a constatação – que se reitera em outros romances do autor – de que não levava nada com ele, era só seguir. No entanto, à medida que transita pelas ruas e praças da cidade, essa busca que o faz retornar à cidade natal vai perdendo o teor de

¹⁹⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 118.

veracidade, ao passo que a existência desse pai vai se tornando extremamente duvidosa. A irrupção de imagens e associações desconexas na mente do narrador amplifica os sentidos do texto de modo que o leitor não consegue se firmar num estatuto sólido que represente o real, ou mesmo o irreal, já que ambos se interpenetram.

Por ora, cumpre relevar a assunção de um trânsito compulsivo, levada a termo pelo personagem, assim como o desprendimento que caracteriza essa atitude. Na conversa travada com um garoto – com cuja mão envolvera-se no passado – explicita-se a sua condição de andarilho.

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que o meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir.¹⁹⁵

À condição de viajante, caracterizada pela ausência de vínculos e pela efemeridade dos contatos, agrega-se tanto o desprendimento material – isso em todas as narrativas de Noll – quanto a constatação da incapacidade das palavras em abarcar tal experiência. Também a anulação da memória – que em momento posterior enfocarei – e a ausência do nome fixo pontuam essas excursões. Em determinado ponto da narrativa, diante da paisagem portuária, em companhia do garoto – que também deseja tornar-se um viajante – observa: “Vi o brilho da água, e ao mesmo tempo me dei conta de que eu tinha abandonado tudo. Pessoa por pessoa. Os objetos eu não os tinha trazido, salvo um dinheiro que me daria por uns dias.”¹⁹⁶ A enunciação do narrador revela uma vivência, aqui não mais de um andarilho em estado de mendicância, diversa com relação àquele do primeiro romance. Há

¹⁹⁵ NOLL. *Rastros do verão*, p. 13.

¹⁹⁶ NOLL. *Rastros do verão*, p. 24.

referenciais alusivos a uma vida de classe média, tais como o fato de haver um pai internado na Santa Casa, a existência de objetos, pertences pessoais (que não tinha levado consigo, mas que existiam), o pouco dinheiro que o sustentaria por uns dias, e mesmo o comportamento adotado nas relações pessoais, bem diverso do assumido por um mendigo; “interfaces” que – capazes de conectar o desprendido viandante com uma realidade passível de lhe fornecer um, mínimo que seja, suporte de sobrevivência – colocam-no numa situação bem menos extrema do que a de seu par que segue a esmo pelas ruas do Rio de Janeiro.

Deambulando, pois, pela cidade de Porto Alegre, o narrador de *Rastros do verão* ratifica a sua condição de “viajante” – não perdendo de vista as considerações de Gilberto Velho sobre as diversas formas que a viagem pode adquirir – e, na esteira daquele narrador de *A fúria do corpo*, deixa claro que também o seu ritmo é mais lento que o da cidade: “Caminhando pela Borges segurei o braço dele [...] para que retardasse seus passos e acompanhasse os meus.”¹⁹⁷

Idelber Avelar – em estudo sobre a ficção latino-americana, em que aborda algumas obras de Noll – identifica os personagens, quase sempre quarentões desempregados e anônimos, como “deslocadores da tradição moderna do viajante/flâneur: inadaptados, negadores de seu entorno que, entretanto, não se convertem em portadores de um princípio alternativo”.¹⁹⁸ Aquilo, pois, que aos olhos do crítico surge pesarosamente, quer seja, a inadaptação e a negação ao entorno, este texto procura sublinhar como estratégias positivas de individualização; logo, de negação a um fluxo urbano, humano, histórico, enfim, passível de obliterar as histórias menores, e quiçá diferenciadas, porém igualmente significativas para uma construção histórica da nação que leve em conta comportamentos que destoam do fluxo homogêneo e pedagógico.

¹⁹⁷ NOLL. *Rastros do verão*, p. 19.

¹⁹⁸ AVELAR. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, p. 221.

2.2 Pedro Harmada e Pedro Páramo: reverberações

Em análise transcrita na orelha do romance *Harmada* (1993), Flora Sussekind afirma serem excludentes as condições de enraizamento e de errância, mas que, no entanto, é nessa tensão, ou mesmo incompatibilidade, que o relato se move.

Se, por um lado, nesse romance, particularmente, podemos observar a tentativa de um retorno à origem, que a ensaísta reconhece como uma das tendências dominantes da nossa literatura, por outro, a impossibilidade desse regresso é o que o texto acaba performando.¹⁹⁹ De qualquer forma, é a errância que por ora cumpre ser ratificada. A ensaísta utiliza a expressão “trânsito incessante” para se referir à condição do personagem, que se reitera naqueles de outras obras do autor, o que não passou despercebido pelos comentaristas da obra de Noll, que fazem por bem retomá-la, já que é apropriadamente definidora do comportamento desses personagens. Vale um olhar mais acurado sobre a obra e sua interlocução com *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, apontada por Flora Sussekind.

O narrador de *Harmada*, um ex-ator, abre o seu relato, deitado na lama, com as seguintes palavras: “Aqui ninguém me vê.”, uma bela imagem e, segundo Flora Sussekind, um indício do que se deslinda no texto: a impossibilidade de se determinar o lugar da narração, o lugar de onde se fala.

Da terra molhada esgueira-se por um matagal, aporta num hotel de beira de estrada, de onde foge para um sítio de um conhecido que cria galos de rinha e, a partir daí, segue uma trajetória atravessada por lapsos alucinatórios que desestabilizam os limites da vivência real do personagem e do sonho e/ou alucinação. São velozes as mudanças de cenário. Estando, por exemplo, no terreiro onde circulam os galos depara-se com uma cobra que

¹⁹⁹ Essa questão – da relação com o passado – será abordada no próximo capítulo.

decide atacar com várias pauladas, após o que a terra começa a tremer e algo despenca sobre sua cabeça. Dá-se, então, uma súbita mudança espacial:

De início, quando voltei a mim todo queimado e ferido, avistei de cara uma fila num enorme descampado, isto, uma gigantesca fila com pessoas de olhar súplice, andrajosas, algumas com chagas como eu, destroços [...].²⁰⁰

Como fora parar nessa fila? Dali passa por um templo (Templo da Mansidão), arruma um emprego, que não dá certo, até se internar num asilo de mendicidade, onde se destaca como contador de histórias. “Eu voltava a ser ator, eu voltava a merecer, merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que me mantinha em pé.”²⁰¹ Acaba, entretanto, fugindo com uma garota, Cris, que ali se hospedara após tentar suicídio, e com quem acaba montando um espetáculo que se torna um tremendo sucesso, projetando-o como ator reconhecido e permitindo-o melhorar sua qualidade de vida. Não deixa, porém, de se sentir ameaçado pela própria instabilidade: “Me levantei, fui até a janela, olhei a paisagem de Harmada, e simplesmente acreditei que chegara a minha vez de acertar. O problema agora seria o de preservar essa situação”.²⁰²

Ao final da narrativa, estando num apartamento recém-alugado, ouve o choro de uma criança – não devemos perder de vista a interpenetração do sonho na realidade a ladear todo o texto –, um menino que se confunde com o próprio narrador, um duplo que acaba por conduzi-lo pelas ruas da cidade, que comemora seu aniversário, dia em que aportara ali seu fundador, Pedro Harmada. Chegam, por fim, a um prédio na parte velha da capital. Tocam a campainha e um homem atende e se apresenta: “– Sim, sou Pedro Harmada – o homem falou

²⁰⁰ NOLL. *Harmada*, p. 28-29.

²⁰¹ NOLL. *Harmada*, p. 47.

²⁰² NOLL. *Harmada*, p. 71.

abrindo mais a porta.”,²⁰³ o que nos impele a questionar: qual é o local, e o tempo, da enunciação? Quais dessas cenas ocorrem no espaço real do narrador e quais frutificam de seu delírio? Obviamente, o desfecho do livro com o fundador da cidade ratifica a alucinação de que se matiza toda a narração. Importa considerar que, nessa obra, as marcações espácio-temporais abismam-se em incertezas, da mesma forma que o enlameado narrador que, esquivo a quaisquer apreensões, delata-se em suas primeiras palavras: “Aqui ninguém me vê.”

A lama, ao passo que é elemento fundador, símbolo da matéria primordial de onde, segundo a Bíblia, o homem foi tirado, também simboliza a água contaminada, poluída pela terra, como esclarecem Chevalier e Gheerbrant:

[...] se considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um indício de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida.²⁰⁴

Associada, pois, tanto ao princípio dinâmico das mutações – pela união da água com a terra – quanto à contaminação e à degradação, esse elemento de que se reveste o personagem, em ao menos três momentos da narrativa, se nos assoma como cadeia metafórica que urge ser projetada para a própria condição do narrador, diga-se de passagem, anônimo. Se é da lama que ele surge aos olhos do leitor, desde então prognosticando a impossibilidade de ser apreendido enquanto *locus* da enunciação, num outro estrato discursivo a lama se nos apresenta como aquilo que o liberta da condução racional, passível de ser dominada pelo olhar do leitor. Afundar-se nela, estar por ela envolvido, oblitera a sua identidade permitindo-o, propício ator, transmutar-se em outros – em outros relatos, vivências, vozes – num percurso

²⁰³ NOLL. *Harmada*, p. 126.

²⁰⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 534.

que celebra, da lama, a imanência, e dela se nutre para se renovar na palavra que jorra e se impõe como a única certeza de um encontro, porquanto todos os outros afundam, com o delírio do narrador, no mesmo lodo que o vivifica, e de onde não quer ser visto.

E já que a viagem, a migração, a deambulação e a errância, assim como algumas nuances que as margeiam, constituem o foco privilegiado deste capítulo, cabe retomar um questionamento de Cornejo Polar (em análise da obra de José Maria Arguedas) que ecoa em Noll, qual seja, se a condição migrante pode funcionar como um *locus* enunciativo. E, ainda, invocar palavras que o complementam: “[...] e se, a partir daí, gera-se um certo uso mais ou menos diferenciado da linguagem, que poderia remeter à constituição de um sujeito desagregado, difuso e heterogêneo: o sujeito migrante.”²⁰⁵ O mesmo que figura nas narrativas ora invocadas.

Não é apenas em função da tematização do retorno à origem (inalcançável, mera ilusão) que se dá a interlocução de *Harmada* com *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Aproximamos, além disso, os nomes comuns dos personagens, que em ambos os romances representam figuras fundadoras (Pedro), imersas em sombras, incertezas, alucinações, e a própria viagem pontuada por sobressaltos, encontros efêmeros e desencontros, e ainda, pelo clima insólito e inverossímil de que se tingem. Na contramão, pois, do *Bildungsroman* cumprem ambas seu traçado, assumidamente aberto, esquivo a conclusões. Ademais, tal aproximação sugere uma possível homenagem de Noll ao autor mexicano que publicou somente duas obras – *Chão em chamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955) – e depois silenciou, sendo considerado um mestre por todos os grandes escritores latino-americanos.

No romance de Rulfo, que explora diversos focos narrativos e temporalidades, um personagem, após perder a mãe, parte para uma aldeia ancestral em busca do pai, de cujo nome apenas tinha conhecimento: Pedro Páramo. Da mesma forma em que se imiscuem

²⁰⁵ POLAR. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, p. 131-132.

tempos, vozes e histórias dentro da narrativa, dissipam-se as fronteiras entre os vivos e os mortos. O clima de ambigüidade que presenciamos nessa obra reverbera em *Harmada*, e mais, comenta Eric Nepomuceno no Prefácio de *Pedro Páramo*:

A atmosfera de névoas em que o tempo se faz e se desfaz as almas penadas que convivem com aqueles que enfrentam a dureza e a violência de uma vida pautada por uma ordem social asfixiante, invencível, mas na qual os personagens conseguem encontrar a poesia de uma esperança desesperançada.²⁰⁶

À sombra, pois, de uma ordem hegemônica é que se movem os personagens, tal como vemos nos narradores nollianos. O narrador inicial do romance de Juan Rulfo, inclusive, está morto e enterrado, o que, por sinal, o leitor custa a perceber. É, pois, do oco da terra que emerge o seu relato. Cabe considerar, nesse sentido, o poder redentor da palavra, que é o que os vivifica, irmanado à viagem, à trajetória que não cessa dando a ela sustentação.

É certo que, o cotejamento dos autores latino-americanos não pode desprezar o local de produção das obras. Sendo Rulfo mexicano, o próprio contexto acrescenta dados à sua história que a distinguem do seu par brasileiro. Conquanto distanciadas por quatro décadas, as obras do mexicano e do brasileiro afinam-se, porém, por proporem uma captação do contexto a partir de um viés alternativo, desvelando a negatividade no processo de revelar a “fotografia” de uma época. A década de 50, em que se publica *Pedro Páramo*, é marcada por um pungente crescimento populacional na cidade do México e por um fluxo de migração que, somados ao processo de modernização do país, acarreta, dentre outras conseqüências, o enfraquecimento dos costumes e tradições locais, o apagamento das histórias “menores”, ressoando Bhabha. Nesse sentido, o percurso do personagem – cada vez mais para o interior, para o lócus primitivo –, na contramão do fluxo migratório, é expressivo de um movimento

²⁰⁶ NEPOMUCENO. Anotações sobre um gigante silencioso, p. 18.

que contradiz o curso hegemônico; e que, mesmo sem *thélos* proposto alça-se enquanto discurso cuja força advém justamente da imprecisão, da obscuridade, da perda de um sentido lógico tradicional.

César Guimarães observa um traço comum entre a obra *Bandoleiros*, de Noll, e *Breve carta para um longo adeus*, de Peter Handke: “certa errância ou deriva, fruto de uma busca que perde seu alvo no meio do caminho”.²⁰⁷ O mesmo observamos em *Harmada* e em *Pedro Páramo*, podendo ser projetado para outros romances do escritor brasileiro sem que as palavras de Guimarães percam a sua validade.

Distantes, dessa forma, de um romance de formação (*Bildungsroman*) em que “o olhar e o pensamento compõem uma unidade indissociável”,²⁰⁸ as narrativas abordadas pautam-se, outrossim, numa atitude de perambulação margeada pela fragmentação – das relações, das cenas, dos tempos e espaços – que se traduz na própria linguagem: desancorada de referenciais palpáveis, saltando por sobre descrições realistas em lampejos supra-reais em que se imiscuem sonho e realidade sem que o leitor os delimite com clareza. Não por acaso, Cornejo Polar também asseverara que a natureza descontínua do migrante “[...]ênfatiza precisamente a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, e os valores e imperfeições de uns e de outros. A fragmentação talvez seja sua norma.”²⁰⁹

2.3 Viajantes demasiado humanos

Um dia, quando vi o cais de uma pequena cidade, olhei as embarcações e descobri que o

²⁰⁷ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 145.

²⁰⁸ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 149.

²⁰⁹ POLAR. *O condor voa*, p. 130.

homem nascera para partir e checar novas geografias e não ficar aqui remoendo a paz dos mortais.

NOLL. *A fúria do corpo*.

No Prólogo de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche revela o desejo de irmanar-se aos “espíritos livres”, aos quais dedica o livro. Espíritos que ele vislumbra como “filhos do amanhã, companheiros despertos e ousados, de carne e osso e palpáveis [...]”.²¹⁰ Na tentativa de apressar a chegada desses pares é que o pensador propõe-se a descrever os caminhos por onde aportarão, assim como aquilo que impulsionará o seu nascimento, o que implicará necessariamente numa “separação”. Refere-se a um desprendimento, a uma ruptura com os valores assentados por muito tempo, atitude que ocasionará uma suspeição e principalmente um desprezo por tudo aquilo que antes representava um dever.

O pensador considera vitoriosa essa postura, esse ímpeto de “autodeterminação dos valores, essa vontade de ter uma vontade livre”,²¹¹ que não deixa, por seu turno, de comportar uma doença, passível de destruir o homem, porquanto a peregrinação do “libertado” tingir-se-á de insatisfações, frustrações e mesmo de violência. Fadado a um caminho incerto e destinado a se deparar com o que há de mais proibido, esse peregrino é movido, mormente, por um questionamento profundo dos valores: não se poderia invertê-los? Não será o bem, na verdade, o próprio mal e Deus uma invenção do diabo? São essas as principais interrogações levantadas. Ademais, tendo sido enganados, não seriam os homens também impostores? Tal é o pensamento que impulsiona o viandante para frente. Quanto à alma que consegue se desprender do que até então a amarrara, os deveres, os dogmas etc, Nietzsche ressalta:

²¹⁰ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p. 11.

²¹¹ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p. 13.

Um ímpeto e um fervor imperam e assenhoreiam-se dela como uma ordem; despertam uma vontade e um desejo de seguir em frente, para onde quer que seja, a qualquer preço; uma veemente e perigosa curiosidade por um mundo desconhecido arde e flameja em todos os seus sentidos.²¹²

Tanto o vaguear, apontado pelo filósofo como uma atitude inerente a essa libertação, quanto os questionamentos que margeiam o percurso – e que são explorados nos aforismos que compõem a obra – lançam uma poderosa luz sobre esses personagens nollianos, e sobre muitos outros explorados na prosa atual, que se mostram pactuantes com essa disposição.

Num mesmo compasso que justificaria tanto a utilização da expressão “trânsito incessante”, proposta por Flora Sussekind, quanto a da “vontade de ter uma vontade livre”, sugerida por Nietzsche, segue o narrador de *Hotel Atlântico* (1989), mais um ator desempregado, e anônimo, que se desloca do Rio de Janeiro a Pinhal, praia do Rio Grande do Sul. Sem rumo definido ou porto de ancoragem, cumpre um percurso salpicado, também aqui, de encontros efêmeros e de situações de risco e de violência – presencia um suicídio, escapa da morte por pouco, é perseguido por cães assassinos, vê sua perna amputada etc – e entrecortado por mortes, pelas quais passa batido o incansável narrador.

É interessante notar como essa obra, dentre todas de Noll, é a que mais explicitamente alude não somente à necessidade da viagem (de ir em frente, de seguir sem rumo), mas também reitera a urgência de se desapegar das coisas e das pessoas. Na primeira página do romance lemos: “Me senti arrependido de ter entrado naquele hotel. Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em

²¹² NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p. 12.

frente.”²¹³ A assunção da condição de viajante, de migrante, dá-se desde o início do texto. Ainda nas páginas iniciais, e estando o narrador no mesmo hotel, em Copacabana, divide com o leitor os seguintes pensamentos: “Pensava na minha ida, até quando eu agüentaria.”²¹⁴ Refere-se à inadaptação aos locais onde aporta, ainda que momentaneamente.

É, pois, a viagem que sustenta esse personagem que – como nas outras obras do autor – segue sem bagagens e sem apego a quaisquer referenciais fixos. E o que poderia ser pensado como uma migração de retorno à terra natal (Porto Alegre), desfaz-se ante os comentários de que estava distante da cidade onde nascera havia vinte anos e não tinha vontade de rever. Não havia também laços afetivos que instigassem o retorno. Tanto é que – ele e o enfermeiro Sebastião, com quem foge do hospital onde, sem quaisquer motivos palpáveis, lhe amputaram a perna – seguem para a praia de Pinhal sem que ele demonstre qualquer apego a Porto Alegre. É em frente ao mar que o seu relato finda, e com o vocábulo “sim” em ambígua atuação, podendo significar a assunção do fim de um movimento respiratório, o fim de sua própria vida – tendo já perdido parte do corpo, a audição e, por último, a visão – ou a abertura para um recomeço, quiçá num outro espaço ainda desconhecido, numa outra obra; de qualquer forma, para uma outra leitura.

Se o indivíduo fragmentado e seu enfraquecimento em moto contínuo é a leitura que se abre, de forma latente, num outro estrato textual não podemos deixar de reconhecer que – desde *A fúria do corpo* havíamos observado – é na estrada que ele se sustenta, é na viagem, no trânsito, que a palavra se configura mantendo-o vivo. Mais vivo ainda por seguir num ritmo outro, discordante do pragmatismo cotidiano e urbano, ao passo que aberto a indagações e ímpetos delirantes que, se por um lado, impelem-no (lembremo-nos de Nietzsche) a uma enfermidade (aqui, alegorizada no próprio corpo), por outro permitem-no

²¹³ NOLL. *Hotel Atlântico*, p. 5.

²¹⁴ NOLL. *Hotel Atlântico*, p. 8.

vivenciar uma liberdade que se afirma pela diferença, na contramão da racionalidade corriqueira, de suas premissas.

2.3.1 *On the road*: ressonâncias

Numa aproximação temporal mais afinada com as obras de que temos tratado, as décadas de contracultura, 50 e 60, trazem autores cujas experiências como viajantes e andarilhos marcaram toda uma geração, e ainda ecoam nas produções mais recentes. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady e William Burroughs incrementaram essa temática relatando suas infundáveis jornadas, que os tornaram conhecidos como “a geração Beat”, principalmente após a publicação, em 1957, de *On the road*, de Kerouac. Nessas obras sobressaem-se o desejo libertário e a identificação com religiões e comportamentos diversos dos preconizados pelos americanos. Diz o personagem de *Os vagabundos iluminados* (que Kerouac publicou posterior a *On the road*, com título *The Dharma Buns*):

Sabe, quando eu era criança, no Oregon, não achava que fosse americano de jeito nenhum, com todo aquele ideal suburbano e a repressão sexual e a censura cinzenta amedrontadora e generalizada dos jornais a respeito de todos os nossos verdadeiros valores humanos.²¹⁵

A repressão sexual – e, antes de tudo, social –, a censura e a generalização são alvos de crítica no texto do autor, e de tantos outros pares que vivenciaram as agitações que marcaram a época. As palavras de Raoul Vaneigem, um dos principais situacionistas franceses, cujas idéias escandalosas na época apareceram escritas nos muros da França e invadiram as cidades européias, alimentam ainda muitas expressões artísticas anticapitalistas,

²¹⁵ KEROUAC. *Os vagabundos iluminados*, p. 35.

envolvidas num verdadeiro trabalho de sabotagem contra os instrumentos de uma civilização que assiste impávida à decadência do ser humano, do enfraquecimento de suas potencialidades e ímpetos. O autor identifica nas ações cotidianas as verdadeiras revoluções:

Aqueles que falam de revolução e luta de classes sem se referirem explicitamente à vida cotidiana, sem compreenderem o que há de subversivo no amor e de positivo na recusa das coações, esses têm na boca um cadáver.²¹⁶

É válido ratificar como a experiência, alcançada através dos trânsitos incessantes e das viagens, alia-se à pobreza nessa tentativa de se esquivar ao ritmo do capital, do mercado, vista por esses autores como coações, assim como os dogmas burgueses. Essa atitude de recusa é que acaba também modulando as excursões nollianas, que revelam uma perceptível filiação, recontextualizada, a essa opção, ou seja, uma tentativa de preservar a postura libertária levada a termo por autores/personagens das décadas anteriores. Além disso, sem perder de vista a lição de Antonio Candido, quando se referira às três ordens que o crítico deve considerar ao se colocar diante de uma obra, sendo uma delas o autor, o homem que a produziu e que, de algum modo, se revela em sua produção, tornando-se, em muitos casos, um dado significativo na leitura do texto,²¹⁷ convém resgatar algumas palavras enunciadas por João Gilberto Noll numa entrevista concedida em 2003: “Meus personagens vivem nessa *via crucis* porque não conseguem renunciar à utopia. Nesse sentido, eu sou um velho hippie.”²¹⁸ O autor refere-se ainda a um comentário feito por Domingos de Oliveira – que acreditava na ressurreição da filosofia (contracultura) que tanto influenciou as décadas de 60 e 70 – para reforçar a afirmação anterior. Arremata o autor porto-alegrense: “Sou um velho hippie

²¹⁶ VANEIGEM. *A arte de viver para as novas gerações*, p. 31.

²¹⁷ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 33.

²¹⁸ Em http://www.copodemar.com.br/hip_noll.htm.

tentando demonstrar personagens que querem sair do amortecimento. Meus personagens são utopias ambulantes.”²¹⁹

2.4 O exílio voluntário, sua força

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa.

FANON. *Black skin, white masks*.

Ao identificar certa indiferença de Foucault com relação às muitas vozes opostas ao processo de subjugação efetivado pelos agentes de poder, Edward Said propõe-se a salientar como “o vigoroso trabalho antagônico das feministas e de culturas minoritárias no Ocidente e no Terceiro Mundo registram amplamente a atração contínua para a luta libertária [...]”.²²⁰

Pela insistência em relevar a força dessas manifestações contra-discursivas, passíveis de desestabilizar nossa imaginação sobre o poder, ao processo de dominação que Foucault considera completo e acabado, é que o ensaísta árabe corrobora com a percepção de que o discurso da libertação mune-se de estratégias múltiplas, sendo que uma delas é a assunção da estrada e do desprendimento de um local de origem.

Vista em conjunto, a obra de João Gilberto Noll tem sido lida como a celebração da errância, de uma peregrinação em que o indivíduo, ao passo que se afasta de um *topos* original, não vislumbra também nenhum porto de ancoragem. Não deixa, nesse sentido, de ser

²¹⁹ Em http://www.copodemar.com.br/hip_noll.htm.

²²⁰ SAID. Foucault e a imaginação do poder, p. 98.

uma manifestação do exílio, porém não nos termos observados na situação dos refugiados das guerras que marcaram esse século, ou mesmo das imigrações em massa, frutos do imperialismo e das atitudes autoritárias de governos totalitários. É um exílio voluntário, e solitário, esse que presenciamos nos romances nollianos. Na verdade, os personagens não são movidos pelo poder da ação coletiva, que na década de 70 coincidiu com a força dos movimentos operários, na esteira, por sua vez, dos movimentos pacifistas e estudantis que emergiram na década de 60.

Terry Eagleton observa que a idéia de coletividade vai se tornando desacreditada principalmente “num mundo que testemunhou a ascensão e a queda de vários regimes brutalmente totalitários.”²²¹ Said é um dos que se refere ao exílio como uma condição típica de uma era que é não somente a do refugiado e da imigração em massa, mas também da pessoa deslocada. O viajante é aquele que – de modos variados, pois as viagens adquirem múltiplas configurações – encarna o que o ensaísta chama de “pathos do exílio”, e que consiste na “perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão.”²²² E não seria essa também a doença a que se refere Nietzsche, mesmo ressaltando as facetas redentoras dessa condição?

Quando Theodor Adorno – paradigmático negador do entorno “administrado” e crítico sagaz da mercadologização da vida – afirma que a casa é passado está pensando nas conseqüências da guerra, nos bombardeios e nos campos de exclusão e de aniquilação do ser humano. Entretanto, a sua percepção do exilado irmana-se à que tem sido perseguida neste estudo. Não por acaso Said assevera: “Seguir Adorno é ficar longe de ‘casa’, a fim de olhá-la com o distanciamento do exílio [...]. O exílio, sob essa ótica, torna-se uma questão moral. Damos como certas a pátria e a língua, elas se tornam natureza, e seus pressupostos

²²¹ EAGLETON. *Depois da teoria*, p. 17.

²²² SAID. *Reflexões sobre o exílio*, p. 52.

subjacentes retrocedem para o dogma e a ortodoxia.”²²³ O exilado é aquele que ousa – e não cessamos de sentir as reverberações nietzschianas nessa enunciação – romper com a estabilidade que dista um fio apenas dos dogmas e de todas as coerções e aprisionamentos neles implicados.

Há, na verdade, uma desconcertante inquietude nas figuras do viajante e do andarilho que – lidos como uma cadeia metafórica evidenciada nesses textos – revela uma estratégia passível de trazer à luz o que se abriga nas sombras e nos interstícios da nossa complexa realidade sociocultural. Ou, em outros termos, pensando com Homi Bhabha – em sua revisão radical do conceito de comunidade humana – importa sublinhar o papel dessas narrativas que, de algum modo, podem nos fornecer uma estrutura fundamental para os diversos “modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou *migrantes* ou o destino social fatal da AIDS.”²²⁴

De onde falam esses personagens? Não podemos perder de vista a significância dessa pergunta. Vimos que obrigatoriamente o viajante (ou andarilho ou migrante) latino-americano muito revela a respeito da pós-colonialidade sobre cujos marcos – ainda remanescentes na “nova” ordem mundial, pensemos nas relações neocoloniais – incansavelmente transita. Ao abordar os movimentos recentes de globalização, Néstor Canclini concebe-os não somente como geradores de mestiçagens, de hibridismos, mas principalmente como produtores de desigualdades e de reações diferenciadoras, o que necessariamente entrava qualquer concepção de cultura global que se pretenda uma ou generalizante. Como esclarece Featherstone: “As variedades de respostas ao processo de

²²³ SAID. *Reflexões sobre o exílio*, p.58.

²²⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 25. [grifo meu]

globalização sugerem com toda clareza que existe pouca perspectiva de uma cultura global unificada; pelo contrário, existem muitas culturas no plural.”²²⁵

O ímpeto nômade que, já o vimos, fortalece-se nessa nova ordem, é representativo de como se podem deslindar tais desigualdades – dos discursos, das culturas, das temporalidades etc. – que a literatura de Noll insta em trazer à tona. Ao analisar as condições que determinam a ocorrência dos fluxos globais, Arjun Appadurai propõe cinco categorias terminológicas passíveis de lançar uma luz a mais sobre esse fenômeno: os etnopanoramas, os midiapanoramas, os tecnopanoramas, os finançopanoramas e os ideopanoramas. Justifica o sufixo panorama por considerar a fluidez e a irregularidade das paisagens, caracterizadas como “os mundos múltiplos constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e dos grupos disseminados pelo mundo inteiro.”²²⁶ Por “etn panorama” entende o panorama das pessoas que se movimentam – ou nutrem a fantasia do movimentar-se – nesse mundo em permanente transformação; são pessoas, frisa o autor – corroborando com o que temos atestado – que constituem um aspecto essencial desse mundo.

Outra dimensão do fluxo global, o “tecn panorama”, refere-se à fluidez da tecnologia, ultrapassando fronteiras antes intransponíveis, assim como se verifica nos “finançopanoramas”, concernente ao, cada vez complexo, fluxo de capital global, às invisíveis transferências financeiras. Por “midiopanoramas” designa a disseminação de informações – através de múltiplos meios midiáticos – assim como de imagens e narrativas para todos os pontos do mundo, ampliando o imaginário, muitas vezes distanciado das vivências cotidianas, suscitando os desejo de movimento e de aquisição. Os “ideopanoramas”, por seu turno, envolvem o fluxo de ideologias; são mais especificamente políticos e propagadores de idéias que, organizadas quase sempre através de palavras-chave como “liberdade” ou “soberania”,

²²⁵ FEATHERSTONE. Cultura global: introdução, p. 8.

²²⁶ APPADURAI. Disjunção e diferença na economia cultural global, p. 313.

por exemplo, problematizam a recepção à medida que os contextos diferem e os discursos adquirem significações díspares. Cabe ressaltar a disjunção – donde o título do artigo – entre essas disposições panorâmicas, isto é, como a relação entre eles supõe a imprevisibilidade, já que estão sujeitos a limites intrínsecos e a entraves que se auto-impõem uns aos outros.

Ao passo que corrobora com a percepção de Featherstone, sobre a pluralidade cultural e, conseqüentemente, a impossibilidade de abarcá-la através de um discurso unívoco, a perquirição de Appadurai deixa claro como a discrepância entre a economia, a cultura e a política determinam a complexidade da atual economia global, a que se refere como “capitalismo desorganizado”, termo cunhado em Lash e Urry (1987).

Se, por um lado, a voluntária assunção desses viandantes não está fundamentada unicamente na exploração humana – que as frestas do texto permitem-nos vislumbrar –, por outro, aprofunda poderosas estratégias de resistência, testemunhando a possibilidade de uma constituição que se dá “de outro modo que não a modernidade”, utilizando expressão forjada por Bhabha, e que, no nosso caso, performa-se através de um descompasso em relação ao ritmo ditado pelo capital, da necessidade de migrar, libertando-se dos vínculos sociais, dos liames burgueses tradicionais (igualmente conformados pelo sistema econômico), nutrindo a fantasia do movimentar-se, como detecta Appadurai, reproduzindo a cadência de um mundo cujos signos são cada vez mais vicários.

O errante – desorientado, enfraquecido, que seja – reivindica, acima de tudo, um reconhecimento; e mais, clama por poder criar-se continuamente. Assim expressa o narrador de *Rastros do verão*:

[...] dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para

percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar.²²⁷

Façamos ressoar, compactuando generosamente com nossos personagens migrantes, as palavras do psicanalista da Martinica, Franz Fanon: “No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental, que iniciarei meu ciclo de liberdade.”²²⁸ Parece ser essa uma enunciação que vemos reverberada nos nossos personagens, reconfigurada em suas falas e performances.

²²⁷ NOLL. *Rastros do verão*, p. 24.

²²⁸ FANON (1986), apud BHABHA. *O local da cultura*, p. 29.

3. ESQUECIMENTO E APAGAMENTO DE RASTROS

Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estarás às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada [...].

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*.

[...] porque não há comunidade ou massa de pessoas cuja historicidade inerente, radical, emita os sinais corretos.

BHABHA. O local da cultura.

Das relações temporais vivenciadas pelos narradores nollianos, pontuadas de vazios e de suspeições, o ímpeto ao esquecimento e ao apagamento de rastros e fronteiras, em conjugação com a opção andarilha – de um sujeito arrastado por um fluxo isento de ancoragem precisa – impõem-se-nos como possibilidade de reconstrução, como oportunidade de se ver e de viver com o olhar renovado. Até porque a própria concepção de tempo linear, predominante no Ocidente, cada vez mais se enfraquece em prol de uma temporalidade esburacada e instável, passível de inaugurar novas relações entre o tempo e a subjetividade. Fazemos ressoar, como um refrão, as palavras do narrador de *A fúria do corpo*: “Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado não, nome também: não.”²²⁹ Além dessa obra, os romances *Bandoleiros* (1985), terceiro publicado pelo autor, e *O quieto animal da esquina* (1991), além dos últimos, até então, publicados – *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004) – contribuirão com signos, imagens e conduções

²²⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

narrativas propícias para que, com aportes eventuais dos demais romances, essa estratégia possa ser contemplada.

O também anônimo narrador de *Bandoleiros*, romance de fôlego, dá seqüência à atuação do personagem errante, determinante, como vimos, na primeira obra do autor. Apesar de ter por base a cidade de Porto Alegre, a narração desloca-se espacial e temporalmente a partir de recuos, lembranças sincopadas, re-atualizações que irrompem no caudaloso relato do narrador, um escritor desiludido com o fracasso comercial de seu último livro, *Sol macabro*, ironicamente elogiado pelos críticos. O casamento arruinado, a morte de um amigo, os encontros sexuais incompletos e fugazes, a solidão e o ostracismo, além das experiências vividas nos EUA – comparáveis às descritas pelos “vagabundos iluminados” da década de 60 – dão o tom a esse romance.

Apesar dessa obra, como as demais, poder ser identificada em cada um dos operadores temáticos abordados neste estudo, considero propício destacá-la nas estratégias do esquecimento e do apagamento de rastros por dois motivos: por ensejar retomadas temporais às quais ocorrem lembranças de situações vividas, cingidas pela suspeição, e também por uma imagem reiterada em vários pontos da narração: a de um abscesso no pensamento.

Nas primeiras páginas do texto lemos: “Os últimos tempos com Ada tinham me deixado uma espécie de abscesso no pensamento, e com ele eu me ocupava o tempo todo. Não me podia mais imaginar tendo uma mulher nos braços, se o abscesso estava ali a me exigir tempo integral.”²³⁰ É um mal-estar que lateja com exclusividade e que se sobressai quando atrelado às convenções (o casamento, por exemplo) ou às relações incômodas; que surge associado a um cansaço existencial, a um desejo de não estar vinculado a nada. Mais adiante, estando o narrador a escutar Steve – um norte-americano que crescera no Brasil, para

²³⁰ NOLL. *Bandoleiros*, p. 214.

onde retorna após uma temporada nos EUA e que entra em pânico por não conseguir se lembrar claramente dos fatos passados – diz o narrador, já entediado:

O tal abscesso no pensamento me ocupa o tempo inteiro, já quase não estou ouvindo. Para ser franco, começava a achar que nada nem ninguém era muito interessante. Que tudo se repetia muito, e que já era tarde demais para se fazer alguma coisa.²³¹

O abscesso, ponto nevrálgico e doentio com que o personagem tem que conviver, e que acaba pontuando o seu relato, mune-se de um teor abstrato que dista, por um lado, da acepção exposta nos dicionários: “Acúmulo de pus em cavidade formada em consequência de processo inflamatório, em um ou mais locais de órgão(s) ou de cavidades do corpo; apostema”.²³² Por outro, conserva decantada a imagem do acúmulo de matéria putrefata em uma concavidade, em um local do corpo. No caso do personagem, no pensamento; daí a abstração.

Em uma narração que oscila entre espaços e temporalidades, confundindo por vezes o leitor sedento em caminhar sobre uma alinhada cronologia, a reiteração dessa imagem abre uma possibilidade, irresistível, de vislumbrar uma cadeia metafórica que remete à questão da memória. Não mais nos moldes de Santo Agostinho, como um intocado receptáculo, mas como resíduo, ou ferida latejante, nessa escritura que coloca para nós justamente a impossibilidade de refigurá-la. Daí a necessidade de considerar, com Lúcia Castello Branco, que “[...] o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências [...]”.²³³

²³¹ NOLL. *Bandoleiros*, p. 229.

²³² FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 831.

²³³ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26.

Na obra *A traição de Penélope*, a teórica discorre sobre o trabalho da memória para a análise de textos tecidos por mãos femininas. Ciente de que há sempre algo do passado que emerge, um rastro, um traço que seja, Lúcia lança de antemão a indagação que motiva teoricamente sua notável perquirição: “[...] afinal, o que fica das pegadas no chão da memória?”²³⁴ E, ainda que eleja a escrita memorialista feminina como objeto de análise, seu texto enceta sendas teóricas de iluminar outros tantos escritos que não os eleitos por seu estudo. No subcapítulo “O trabalho da memória”, a ensaísta percorre concepções teóricas paradigmáticas para a construção da memória na história ocidental, passando por Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, até Henri Bergson, autores que constituíram uma tradição memorialista, e cujos escritos, dadas as diferenças intrínsecas, concebem o tempo como um *continuum*. Lúcia observa, então, como essas concepções – que têm por base uma temporalidade vetorial e, conseqüentemente, uma memória-depósito, que ressurgem intacta do passado – não dão conta do sujeito atual, de sua temporalidade e de sua escrita. São concepções que “desconsideram a inscrição do sujeito, tal como o percebemos hoje – fragmentado, cindido, descontínuo [...]”.²³⁵

Ao conceito de *durée* (duração), desenvolvido por Bergson, a ensaísta contrapõe as idéias de Gaston Bachelard que não somente concebe o tempo como construção do sujeito – sendo que o tempo do eu e o tempo do mundo não são necessariamente harmônicos – como reconhece que tal construção vai se dar através da representação, “[...] e é precisamente nisso que ela ganha em complexidade: não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, como o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem.”²³⁶ Ao instaurar a noção de descontinuidade, Bachelard lega-nos uma compreensão da memória como um processo que se move para o futuro, essa instância que se constrói no

²³⁴ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 11

²³⁵ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 24.

²³⁶ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 29.

processo mesmo da linguagem, a partir da percepção do abismo existente entre passado e presente. Também Gilles Deleuze, estudando Proust, ratifica a inviabilidade de um projeto memorialista, pautado numa temporalidade vetorial.

Remontando aos gregos, para traçar o percurso da “ars oblivionis” (arte do esquecimento), idéia que nasceu de uma anedota de Cícero, o teórico Harald Weinrich destaca o papel que Hesíodo, na Teogonia, atribuiu à deusa da memória, Mnemosyne – representativa da luz, associada à figura de Apolo – em oposição (e em articulação) à Lete, deusa noturna do esquecimento. Esse entrelaçamento acaba perfazendo a trajetória humana em sua ambivalência entre as lembranças e o esquecimento. O teórico reporta-se também a Homero como o primeiro poeta que “[...] além da memória, também concede ao esquecimento um lugar de honra na literatura.”²³⁷ Resgata, inclusive, vários episódios em que Ulisses, em sua longa viagem, vê-se exposto às tentações do esquecimento, como no canto nove, por exemplo, no episódio dos lotófagos. Ao provarem de uma agradável fruta, lótus, seus marinheiros usufruem da doce embriaguez do esquecimento e são levados aos prantos de volta às embarcações. A essa droga, capaz de tal artimanha, irmana-se outra, o vinho, tão potente quanto a antecessora nas artes do esquecer, além de citada por inúmeros poetas – da Antigüidade à atualidade – como a “droga mais eficiente para fazer esquecer as preocupações”.²³⁸ A inclinação ao álcool, vale comentar, é latente no narrador de *Bandoleiros* que, com o assumido intuito de turvar a realidade, entrega-se à bebida ainda pela manhã.

A memória, na obra de Noll, pulsa e lateja como uma ferida, com que o personagem obrigatoriamente convive, sem, no entanto, deixar de voluntariamente mergulhar nas águas míticas de Lete. Reporto-me às palavras de César Guimarães:

²³⁷ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 37.

²³⁸ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 38.

[...] alguns textos inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial de sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado. Outros, ao contrário, exibem justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo.²³⁹

Vazios, incompletude e dispersão são vocábulos que – tomados de empréstimo ao texto de Guimarães, que discorre sobre as interseções entre a escrita e a imagem, o legível e o visível – dispõem-se-nos, leitores de Noll, como palavras-chave de uma escrita que se quer liberta de quaisquer bases mnemônicas. Por isso mesmo, esses narradores seguem modulados por aporias, traduzidas na recusa do nome e na fala sincopada – tal o vemos em *A fúria do corpo* –, além de na vacância isenta de um *thélos* e nos saltos sobre a racionalidade configurada na modernidade, sobre suas precisões e imprecisões.

Interessa observar que o personagem de *Bandoleiros* não enuncia com frequência, como vemos em outros romances do autor, o desejo de se desapegar dos vínculos geográficos e pessoais. Em *Rastros do verão* lemos: “Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?”²⁴⁰ A elocução, que encontra ressonância nas falas de tantos outros personagens, não é explicitada pelo narrador de *Bandoleiros*; ela pulsa, porém, subrepticamente na condução fragmentada das vivências, das quais, ao passo que narra, busca se afastar. César Guimarães, em *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, obra que explora as relações intersemióticas entre a palavra, a imagem e a representação da memória, fazendo confluir vários autores e obras, auxilia-nos com a seguinte observação sobre Noll: “[...] em *Bandoleiros*, explora os colapsos e os buracos da lembrança”.²⁴¹ Os vazios e a

²³⁹ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 21.

²⁴⁰ NOLL. *Rastros do verão*, p. 22.

²⁴¹ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 25.

incapacidade de recuperar a memória, assim como a dispersão dos personagens no tempo, marcam, pois, os percursos desses bandoleiros dispostos no romance.

3.1 De abscessos e resíduos

Como fator complicador, em muitos trechos obliteram-se as fronteiras de passado e presente de modo que as experiências narradas encenam a simultaneidade, o que nos reporta às palavras de Alfredo Bosi: “A cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social.”²⁴²

Ao relatar, por exemplo, a recuperação de sua ex-esposa, Ada, que voltara desmemoriada dos EUA, após sofrer uma agressão de uma amiga, o narrador de *Bandoleiros* – embaralhando os tempos – refere-se ao processo de escrita de seu livro: “Mas por enquanto nada disso aconteceu. Por enquanto ainda escrevo *Sol macabro*, e nos intervalos olho o calor pela janela do escritório.”²⁴³ Abre o capítulo seguinte um novo encontro com Steve, personagem já citado, a quem, diga-se de passagem, já aplicaram choque insulínico, além de desmemoriamiento, e que o agride no alto de um morro, num ermo, onde ambos travam uma luta, da qual se salva o narrador, deixando ensangüentado no chão o seu antagonista. De repente, mudam capítulo e cenário e ele se vê não mais no deserto, por onde caminhava, mas no alpendre da casa do Steve, que agora se encontra numa banheira, mas acaba sendo projetado para um outro cenário, Boston: “Acreditava para sempre agora. Acreditava, sim, estar ali com o mesmo Steve que eu encontrara no meu último dia de Boston.”²⁴⁴

²⁴² BOSI. O tempo e os tempos, p. 32.

²⁴³ NOLL. *Bandoleiros*, p. 271.

²⁴⁴ NOLL. *Bandoleiros*, p. 287.

Steve, neste ponto da narração, é um personagem que o narrador conheceu no dia em que Ada o havia levado ao aeroporto com intenção de despachá-lo para o Brasil. Durante essas últimas horas em solo norte-americano, tomam cerveja juntos e, enquanto o americano fala, o narrador começa a se desligar da conversa, desinteressado, numa atitude que ele reconhece como “antiga e banal”, repetitiva em sua vida. Assume, então: “Só me interessavam aqueles que me abriam um pouco mais a clareira do sonho. De historietas e historinhas eu andava cheio [...] Tinha chegado a uma espécie de insensata sabedoria que me retirava dos contatos humanos sem eu mesmo perceber.”²⁴⁵

Além do vai-e-vem temporal, deixando embaçado o lugar de onde se está falando, imiscuem-se os papéis dos personagens. A ficção dentro da ficção faz emergirem vivências que se confundem com as realmente vividas pelo narrador que, em abismo, descentra-se de seu próprio discurso. Quem é o narrador de *Bandoleiros* e quem é o de *Sol macabro*? Acaba se tornando uma questão difícil de ser respondida, já que não estão claras as fronteiras entre ambos. O personagem Steve certamente é projetado para o livro do narrador-escritor, mas a partir de que ponto? Não poderá ser todo ele uma ficção do próprio narrador, em vez de um personagem que ele tenha realmente conhecido?

O distanciamento e o enfraquecimento da memória, expressos no contato com pessoas e situações com que se depara, atingem o paroxismo no “abscesso no pensamento” que o acomete, de modo que essa imagem converte-se em alegoria propícia para vislumbrarmos o afrouxamento dos vínculos e o apagamento dos rastros – dos caminhos percorridos, dos traçados das relações, principalmente se, recapitulando a ênfase dada por Benjamin a essa figura, reconhecemos com ele que “a ambigüidade, a multiplicidade de sentidos, é o traço fundamental da alegoria”.²⁴⁶ O abscesso, pois, enquanto imagem que

²⁴⁵ NOLL. *Bandoleiros*, p. 290.

²⁴⁶ BENJAMIN. *Origen do drama barroco alemão*, p. 199.

encena um movimento dialético e excêntrico, é a rasura necessária dos referenciais, atuando coadjuvante ao ímpeto libertário que, nessa obra, se traduz tanto numa compulsão delirante quanto no esmaecimento das fronteiras – por onde ondula o narrador-personagem – da ficção, cujo âmago se estilhaça em outras.

Relatos variados nessa obra interpenetram-se. O encontro do narrador com Steve no interior do Rio Grande do Sul, outro encontro com (o mesmo?) Steve em Boston; a experiência com Ada e suas amigas idealizadoras da *Minimal society*, nos EUA, depois em Porto Alegre, com Ada recuperando-se do atentado que sofrera; a amizade com João, único personagem que desperta comoção no narrador, e que morre em seus braços, de um mal súbito; dentre outras experiências relatadas, embaralham-se nos relatos do narrador-escritor (de *Bandoleiros* e de *Sol macabro*, obra dentro da obra), além de nos relatos que emergem de devaneios e saltos oníricos, corroborando com uma disposição vacilante.

A prosa que encena tanto a multiplicidade de relatos quanto de temporalidades, revela, utilizando palavras de Elizabeth Jelin, que “Em cualquier momento y lugar, ès imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado compartidas por una sociedad”.²⁴⁷ Ademais, a condensação de várias vozes narrativas no corpo do texto revela como o trabalho da memória se dá de forma coletiva. Em se tratando de Noll, ressaltando o logro que se escuda nessa ação.

Tanto quanto a impossibilidade de se encontrar uma memória única – pois que são muitos e diversificados os relatos – o romance ratifica, outrossim, o quão ilusório é esse resgate do passado enquanto um tesouro, ressurgindo intacto. As circunstâncias textuais não se nos dispõem com a configuração de uma memória-receptáculo, intacta na gaveta, mas

²⁴⁷ JELIN (2002), apud ACHUGAR. *Derechos de memoria: nación e independencia en América Latina*, p. 11. [Em qualquer tempo e lugar, é impossível encontrar uma memória, uma visão e uma interpretação únicas do passado compartilhadas por uma sociedade.]

como uma memória permeada pela ausência e pelo engano, que se faz lembrança e esquecimento, pautada pelo necessário entrelaçamento de Lethe e Mnemosyne.

Nesses termos, torna-se bastante significativa a associação, feita por Harald Weinrich, entre a palavra grega *aletheia* (verdade) e Lethe (deusa e, ao mesmo tempo, rio mítico do esquecimento), sendo que o prefixo *a-* implica em negação. Assim, *aletheia* – palavra nodal para o pensamento grego – designa algo que não está oculto, que vem à luz, algo “latente” que, esclarece o autor, é forma latina aparentada com aquela. Vale citá-lo:

Com efeito, por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade.²⁴⁸

É certo que Nietzsche – que será solicitado mais adiante – teve crucial papel nessa empreitada; por ora, importa não perder de vista, palimpsesticamente pulsando, em onda que se espria por todo este estudo, o descredenciamento da *aletheia* levado a termo pela escritura de João Gilberto Noll.

Conquanto vislumbremos um trajeto que se margeia pelo esmaecimento dos vínculos e dos rastros, que os descredibiliza a partir de alguns ardis, não podemos nos isentar de frisar que há, sempre, algo que retorna, ainda que nos meandros do texto, acenando um *locus* de partida. Malgrado, entretanto, esse quinhão de resíduo que a narração comporta, a base sobre a qual se dispõe desloca-se tectonicamente, causando um descentramento que impossibilita a apreensão de um núcleo original, indissociável, por sua vez, da idéia de verdade. Por ora, interessa considerar como, vacilante e desconfortavelmente, Mnemosyne irrompe nas frestas do relato homodiegético.

²⁴⁸ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 21.

Walter Benjamin lança um foco sobre essa intranquãila recuperaçãõ do vivido e do pensado nos idos do tempo: “Articular historicamente o passado nãõ significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo”.²⁴⁹ Para o filósofo, o passado só pode ser conhecido através de fragmentos e nunca em sua totalidade. Em se tratando de Noll, mesmo esses resíduos estãõ dispostos vacilantemente sob um *spot* que nãõ os clareia; a penumbra é o seu regaçõ. Nãõ por acaso, anuncia o ex-ator de *Harmada*, que diz sobreviver das histórias que encena para os companheiros do asilo onde se encontra: “[...] consegui perceber de fato que para mim nãõ havia mais volta: eu me tornara definitivamente um ex-ator e, pior, eu me tornara uma imagem corroída do que eu fora.”²⁵⁰

Em *A fúria do corpo*, romance matricial, vemos que, embora reconheça que a lembrança de algum modo assegure um situar-se – logo, é algo que nãõ se ignora –, o narrador prefere uma outra conduçãõ que nãõ a que a ele se atrele:

Hoje nesse momento em que percebo que lembrar é assegurar de alguma forma a vida, embora nãõ deva, nãõ queira, lembrar nãõ, 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 ma força que nos excede, rebelião contra essa sina de se ir vivendo como quem puxa o fantasma que nos extenua [...].²⁵¹

O fantasma aludido pode ser lido como o passado que, mais adiante comenta, “consome, faz com que se vare dias e noites assombrado por desbotadas e humilhadas paixões.”²⁵² Ademais, a corrente que puxa a vida pode ser associada à linearidade temporal,

²⁴⁹ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224.

²⁵⁰ NOLL. *Harmada*, p. 56.

²⁵¹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 13.

²⁵² NOLL. *A fúria do corpo*, p. 13.

isto é, a fala dispõe sua opção pelo desvinculamento das lembranças ao passo que afirma a celebração do aqui e do agora.

Já vimos também como a narrativa de *Bandoleiros* mescla os tempos, assim como os pontos de vista, sinalizando descentramento. Ainda assim, cumpre destacar como, na tentativa de captar assimétricos retalhos do passado, há alguns marcos – assinalando lócus de partida e de retorno, pontos de encontro – cuja solidez só não se confirma por causa da inconsistência do próprio narrador. A cidade de Porto Alegre, nesse e em outros romances de Noll, é referência para vivências do tempo presente e do passado; as ruas, bares e marcos da cidade retornam como borras, se não borrões, encenando uma base espaço-temporal (cronotópica) que, se por um lado, consiste em uma referência cartográfica, por outro se acerca de suspeição, já que o deslizante condutor do foco narrativo não se deixa apreender, em sua pantomima narrativa, na manipulação de uma estrutura que se quer outra estrutura, parafraseando uma expressão de Pasolini. Parece ecoar a, anteriormente citada, enunciação do narrador de *Harmada*: “Aqui ninguém me vê.”.

Importa, diante da constatação de que há sempre algo que retorna, ratificando o quão ingênuo seria pensar no esquecimento sem articulá-lo com a memória, identificar como, nos romances do escritor porto-alegrense, esse processo constitui-se como ameaça que se desfaz ao bel-prazer das performances textuais que o romance abriga. Os fragmentos de memória não formam, definitivamente, um todo de identificável contorno. O abscesso no pensamento, alegoria da memória corroída, sinaliza, desde o início de *Bandoleiros*, essa impossibilidade.

3.2 A esquina, a desmemória

Daqui a pouco não precisarei mover mais uma palha para evitar o meu passado, pensei com desafogo.

NOLL. *O quieto animal da esquina*.

O narrador de *O quieto animal da esquina* (1991) é um rapaz de dezenove anos, apreciador de poesia, que, tendo perdido o emprego, adquire o hábito de perambular pela cidade – um andarilho a mais no rol – de Porto Alegre, em cuja periferia mora com sua mãe, num prédio invadido pelos sem-teto. Acaba sendo preso por estuprar uma vizinha, mas um homem, Kurt, livra-o da cadeia e – entregando-lhe um pacote de livros de poesia e de folhas para escrever – leva-o dali para uma clínica em São Leopoldo, onde o protagonista percebe ter sido adotado, e em seguida para sua casa, num lugar indeterminado dos arredores de Porto Alegre. A partir dali iniciaria uma nova vida, o que, em nenhum momento, lhe causara desagrado. Ainda na cadeia pressentira, ao conhecer o alemão: “Oba, suspirei comigo, a minha vida tudo indica que vai mudar.”²⁵³

Já no casarão, onde lhe deram um quarto mobiliado, expressa o prazer em desfrutar do novo e o desejo de se desvencilhar dos vínculos passados:

Comecei a escrever uma carta para a minha mãe. A primeira idéia que me passou quando peguei a folha foi que eu não daria a minha mãe o meu paradeiro [...] e eu mandava aquela carta apenas para informá-la de que eu ia bem e de que tão cedo ela não saberia de mim, pois o tempo que teria agora seria tão-só para escrever os

²⁵³ NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 17.

meus poemas, que escrever cartas para mim era roubar o tempo da poesia, e que eu ia bem, muito melhor do que algum dia pudera imaginar.²⁵⁴

Na convivência – marcada pela quase ausência de falas, pontuada de silêncios – com o casal de alemães que o adotara, Kurt e Gerda, com o agressivo empregado Otávio e com Amália, com que passou a se envolver sexualmente, o passado do narrador vai paulatinamente se desfazendo: “[...] de tal modo que chegaria um tempo em que eu viraria para trás e não teria mais nada que reconhecer. Daqui a pouco não precisarei mais mover uma palha para evitar o meu passado, pensei com desafogo.”²⁵⁵ No título da obra, além do quieto animal, a imagem da esquina, esse *locus* em dobradura, característico da cartografia urbana, que impele ao apagamento visual, pois que distorce a linearidade e, conseqüentemente, afasta do campo da visão os marcos que ficaram para trás.

Da articulação com Mnemosyne, nessa obra, o que resta não interessa, causa enjoão. Quando, em determinado momento da narrativa, passa de táxi por uma avenida cercada de cemitérios, num lugar conhecido, próximo à Glória, ao prédio invadido onde morava com sua mãe, expressa o narrador: “Aquilo parecia ter se encerrado há tanto tempo, tanto, mas mesmo assim aquela lembrança me deixava enfastiado, com vontade de vomitar, meter o dedo na goela e expulsar da memória aqueles detritos todos.”²⁵⁶

Representativa, ainda mais que *Bandoleiros*, da escritura que, segundo César Guimarães, exhibe a “incompletude fundamental da memória”, assim como a “dispersão do sujeito no tempo”, *O quieto animal da esquina* exime-se de recuos temporais e mostra um narrador que assume impetuosamente o desligamento. Tal opção, para esse poeta empobrecido e desempregado, comporta tanto o prazer como saúde e possibilidade de renovação. Não por

²⁵⁴ NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 25.

²⁵⁵ NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 39.

²⁵⁶ NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 56.

acaso, a cena final desse romance – após uma série de intempéries: a gravidez e a conseqüente fuga da amante, Amália, a morte de Gerda, a doença de Kurt, a ameaça de invasão dos sem-terra etc – é um mergulho no lago que, sempre lodoso e escuro, estava surpreendente claro naquela tímida manhã que se anunciava. O lago, além de poder simbolizar um reencontro consigo mesmo, renovando-o, encena a relaxante satisfação que a assunção do novo comporta, como expressa o narrador nas últimas palavras do texto: “[...] e agora eu vestiria a roupa seca que Kurt me dava, e depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe, sonhar.”²⁵⁷

3.3 Os (sobre) saltos, outros ardis

A vertigem me toma agora com mais ímpeto, sinto no entanto que essa vertigem tem o sabor da vitória mais definitiva [...]

(NOLL. *A fúria do corpo*.)

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez.

BENJAMIN. “O surrealismo”.²⁵⁸

Ao passo que fecha o relato de *O quieto animal da esquina*, o sonho abre a possibilidade para outras tantas leituras. Igualmente, os arrebatamentos vertiginosos que matizam o percurso desse narrador, e de todos os demais das obras nollianas. Já vimos como o entediado narrador de *Bandoleiros* assumira só se interessar por aqueles que lhe abriam a clareira do sonho, experiência que configura uma iniludível cadeia metafórica perpassando os

²⁵⁷ NOLL. *O quieto animal da esquina*, p 80.

²⁵⁸ BENJAMIN. *O surrealismo*, p. 32.

romances nollianos. Também n’*A fúria do corpo* a vertigem delineia as falas e os percursos: Eu? A vertigem me toma agora com mais ímpeto, sinto no entanto que essa vertigem tem o sabor da vitória mais definitiva [...]”.²⁵⁹

Não há como, ao identificar essa têmpera delirante – que se tingem de vitória, como bem explicita a citação anterior – deixar de reconhecer o quão paradigmáticos para essa questão, além de ideologicamente afinados com os personagens de Noll, são os escritos de André Breton. O Manifesto de 1924 – seminal para o projeto surrealista – consiste numa louvação à liberdade, que se espalha por todos os outros textos do autor. Exibindo considerável repertório, num texto de forte teor político, e demonstrando conhecimento de correntes teóricas e de autores representativos para sua época, Breton elenca inúmeras justificativas para sua adesão à imaginação sem peias, a começar pelo fato de ser o homem um “sonhador definitivo”.²⁶⁰

Antagonista da atitude realista que, associada ao materialismo e ao positivismo, vê como medíocre e presunçosa, além de imbuída de ódio, ele defende a imaginação, na contramão da arbitrariedade e do utilitarismo, a que se reduziram as vivências humanas:

Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser* e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; e é razão bastante para que eu me abandone a ela sem medo de enganar-me (como se fosse possível enganarmo-nos ainda mais).²⁶¹

Refere-se também às alucinações e ilusões que povoam o universo dos loucos, provedoras de iniludível prazer para esses que, diante das críticas e interdições a que se vêem submetidos, mostram-se indiferentes, imersos na própria imaginação. Terá isso impulsionado

²⁵⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 262.

²⁶⁰ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 15.

²⁶¹ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 17.

a criação desses personagens que oscilam entre as estremaduras da loucura e da sanidade? Reformatórios e asilos, ou hospitais psiquiátricos, servem reiteradamente de paragens para alguns desses narradores nollianos.

E como desconsiderar a brilhante visada de Walter Benjamin sobre as idéias de Breton e seus pares? Disse o filósofo em ensaio cujo título, “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”, por si só expressa a admiração que nutriu pelos surrealistas:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sonho e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’.²⁶²

Apesar do pessimismo identificado por Benjamin nos surrealistas franceses, o que se justifica pelo contexto, suas palavras permitem-nos atentar para o ponto a partir do qual esse tema politiza-se, marcando uma posição esquiva às noções calcificadas e totalizantes. No caso, desliza por entre os dedos da imaginação o sentido unívoco, munido da chancela de verdade. A linguagem pulverizando-se em múltiplas possibilidades, e não em uma única: eis o que nos solicitam vislumbrar os saltos delirantes que irrompem nos textos de Noll.

Anos depois, em 1988, dando mais especificidade ao tema, o filósofo Gaston Bachelard envereda pelas sendas do devaneio; mais especificamente do “devaneio poético”, o que se inscreve na página em branco e, como defende, “[...] que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir.”²⁶³ À valorização, pois, da imaginação poética – que abre um porvir da linguagem – soma-se o reconhecimento de que

²⁶² BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia, p. 22.

²⁶³ BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 6.

o devaneio é capaz de harmonizar e despertar todos os sentidos. Ademais, afinado nesse sentido com os escritos de Breton, considera-o um atributo psíquico passível de atuar como uma saída para a realidade cerceadora, munida de mecanismos repressivos, impostos como necessários ao equilíbrio social. Retoma, assim, o pressuposto freudiano – desenvolvido em *O mal-estar na civilização* (1930) – de que, desde o início, o ser humano teve que lidar com a frustração, uma vez que o mundo não permite que satisfaça seus instintos.

A correlação entre o devaneio e a solidão – pensemos nesses personagens desapegados dos vínculos – é inquestionável, já que um remete ao outro. No entanto, afirma Bachelard, “[...] o isolamento não é assim tão grande e os devaneios mais profundos, mais particulares são muitas vezes comunicáveis.”²⁶⁴ Daí o benefício do “devaneio poético”. Os grandes autores, ao oferecerem suas imagens psicotrópicas, desentorpecem o leitor, proporcionando o que o filósofo chama de “onirismo desperto.”²⁶⁵ Dessa relação, inclusive, do devaneio com a escrita, é que parte o pensador para distingui-lo do sonho. Vale citá-lo: “Notemos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo.”²⁶⁶ É certo que em muitos pontos do livro, Bachelard, apesar de observar essa distinção, vai aproximá-los; confundindo-os até em alguns momentos, como por exemplo: “[...] se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o *cogito* do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho.”²⁶⁷ Há, dessa forma, o sonho noturno, que o paciente descreve ao psicanalista ou a quem lhe aprouver, e o sonho enquanto estado do próprio devaneio, sendo ambos nesse sentido, da mesma espessura.

²⁶⁴ BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 152.

²⁶⁵ BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 152.

²⁶⁶ BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 7.

²⁶⁷ BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 152.

Cumprido, neste ponto, abrir um parêntese para esclarecer que, apesar desses romances (logo, pertencentes ao gênero narrativo) serem escritos em prosa, a linguagem de João Gilberto Noll mune-se de aparatos poéticos – tais como o cuidado na escolha dos vocábulos, a forma nitidamente pensada (ora cadenciada, ora jorrada sincopadamente, de acordo com o ritmo do próprio narrador), a musicalidade expressa em reiteraões, aliteraões e assonâncias (tal como vemos em algumas frases), ou seja, explorando a função poética da linguagem – de forma que a associação da expressão “devaneio poético” às ocorrências delirantes figuradas pelos personagens nollianos é de incontestável pertinência.

À parte os (questionáveis) testemunhos de experiências vividas por esses narradores-personagens, deparamo-nos com reiteradas confissões, enunciadas de vários modos, do quão penoso é o contato com a crua realidade. Viria daí a reiterada necessidade – por parte desses escritores, atores, artistas, enfim, que assumem a primeira pessoa nessas obras – em se abstrair, quer seja através da bebida, do devaneio e do sonho, quer seja através da loucura ou mesmo da descabida mendicância? Tanto mais sofrido esse contato se torna quanto mais se tenta reencená-lo, sem que, entretanto, um acontecimento o justifique. Nesses textos, as dificuldades em se delimitar o que é chão e o que é ar são remexidas, alegorizando quiçá a dolorosa tarefa de atualizar, através da escrita presente, parcelas ínfimas da história, ausentes das narrativas pedagógicas (na expressão de Homi Bhabha) e imersas em interrogaões, já que relações de causa e conseqüência obnubilam-se tanto pela ausência de uma origem determinada quanto de um *thélos* redentor. Ao situar-se num entre-lugar entre a realidade e o sonho, esboroando o solo firme da verossimilhança, a escrita certamente faz ressaltar o que escapa à previsibilidade e ao hábito, a um constructo racionalizante, por fim.

3.3.1 O quinhão de ceticismo

[...] donde conluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, e ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça.

MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*.

“A ficção inventa outra coisa porque suspeita da coisa que supomos saber; então ela tenta abordar a mesma situação por outro ângulo, por outra perspectiva.”²⁶⁸ No cerne, pois, dessa suspeição – que tem sido ratificada em cada paragem desse estudo – com relação ao “já dado”, aos atos cristalizados pelo hábito ou pelas convenções, lateja o desejo de liberdade que, conectado ao projeto nietzschiano de rebaixamento dos valores, implica, a priori, na desautorização da verdade dos conceitos.

Daí a crítica de Nietzsche à associação das ficções ao estatuto de verdade, o que considera um sintoma de degeneração da vida, enquanto, por outro lado, a ficção que se assume invenção é afirmativa, positiva. Em *A gaia ciência*, o filósofo discorre sobre a equiparação entre o desenvolvimento da linguagem e o da consciência. Sabendo que foi justamente na linguagem que se deu a constituição dos valores morais, a consciência cumpriria o papel de internalizar esse processo, a serviço – esse é um ponto nodal de sua crítica – da gregriedade; logo, da vulgarização. Diz Nietzsche:

[...] tudo o que se torna consciente por isso mesmo torna-se raso, ralo, relativamente tolo, geral, signo, marca de rebanho, que a todo tornar-se consciente está relacionada uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização.²⁶⁹

²⁶⁸ BERNARDO. *A ficção cética*, p. 86.

²⁶⁹ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, aforismo 354.

A exaltada enunciação do pensador no combate à consciência, associada a uma linguagem que se quer verdade – não no que concerne às singularidades, mas à grege –, permite-nos entrever, e a ele nos apegar, o aspecto positivo do signo, qual seja, na assunção da sua impossibilidade, esquivo a critérios de verdade e de identidades fixas.

Um homem casa-se com o próprio irmão, metamorfoseado em uma mulher. Eis a cena que testemunhamos em *A céu aberto* (1996):

Quando voltei meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisei romper comesse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim.²⁷⁰

A projeção delirante, do irmão na mulher com quem se casou (ou vice-versa?), torna-se ainda mais confusa. Continua o narrador:

Perguntei cheirando-lhe o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento.²⁷¹

No devaneio – se é que esse vocábulo se aplica com precisão a tal estado – desse personagem, irrompe uma situação de estranhamento que enreda em incertezas o leitor, porquanto se quebra o pacto entre a verossimilhança e o que nela se vê refletido, estabelecendo com ela, por isso mesmo, relações significativas.

²⁷⁰ NOLL. *A céu aberto*, p. 76.

²⁷¹ NOLL. *A céu aberto*, p. 76.

Voltando ao quieto animal, vale retomar um trecho que bem ilustra a emersão da vertigem no relato do narrador: “De repente estonteei forte, me segurei numa árvore, pude avaliar a distância entre mim e o prédio [...] Olhei meu sapato novo que pisava um terreno úmido, me deu vontade de rir. Travei o riso, mas só de ter pensado em rir a vertigem foi cedendo.”²⁷²

Se por um lado, essa oscilação entre o sono e a vigília, ou entre o devaneio e o real, descentram o leitor de um eixo narrativo pautado na linearidade e na verossimilhança, por outro, abre-lhe a percepção do quão temerária é a crença no poder da ficção de preencher seus hiatos e lacunas, sendo ela mesma pontuada de vazios. É com a ficcionalização dessas impossibilidades – de se adequar a um ritmo ditado pela praticidade, de se resgatar intacto o passado e, pulsando tectonicamente, de se alcançar um núcleo original, onde se escuda a verdade – que pactuam essas narrativas; projeto em cujo âmago abriga-se o ceticismo que, esclarece Gustavo Bernardo, remonta aos primórdios da filosofia ocidental, tendo, provavelmente, por inaugurador um pensador anterior a Sócrates, Pirro.

Entendendo o ceticismo como constitutivo da literatura – ressaltando o mote descartiano de que pensar é o mesmo que duvidar – o ensaísta reporta-se a um artigo de Frédéric Cossutta, “Pour un renouveau sceptique”, onde defende ser o ceticismo um antídoto contra o niilismo, por oferecer ao homem “uma possibilidade de melhor pensar e de melhor viver.”²⁷³ O ceticismo é visto, pois, como estimulador da procura, como o que incita à discussão sobre o mundo, ao passo que suspeita das concepções que o regulam. Assevera ainda Gustavo Bernardo: “O argumento cético forte se organiza a partir de algumas metáforas geradoras que permitem a aproximação do problema pelas bordas.”²⁷⁴ Uma dessas metáforas seria a do “cérebro em suspensão”, guiado por outras “forças”, ou monitorado por máquinas,

²⁷² NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 23.

²⁷³ BERNARDO. *A ficção cética*, p. 31.

²⁷⁴ BERNARDO. *A ficção cética*, p. 32.

que seja; de qualquer forma, alçado por sobre as experiências e crenças cotidianas e, por isso mesmo, lançando sobre elas o espectro da suspeição, já que passam a ser vistas e concebidas a partir de uma outra abertura.

A linguagem, urge ratificar, expande-se em possibilidades de leitura, deslocando-se, descentrando-se, fazendo desfilar os signos não como verdades eternas, mas como manifestações das diferenças e singularidades, e do incognoscível que habita em todos os seres. Estamos, destarte, no centro do projeto nietzschiano, ainda que soe como uma heresia utilizar a palavra “centro” para se referir a uma obra que teve por principal política transvalorar todos os valores, mormente os que partem da idéia justamente de centro, núcleo, origem. Projeto que reverbera, como vemos, tanto nas teorias sobre o ceticismo quanto nos estudos que se têm voltado para as produções discursivas que escapam aos eixos dominantes afirmando outras linguagens e temporalidades, outros espaços, ritmos e valores.

Por ora, interessa frisar que os vertiginosos percursos cumpridos nos romances de João Gilberto Noll acenam um desejo de afirmação da vida, e não de negação – ao contrário do que pode inferir um leitor desavisado que, numa primeira leitura, qualifique-os como niilistas. Se a vontade de negação, ou a vontade de nada, é o que determina o niilismo passivo, surge a necessidade de transvaloração para que a vida seja afirmada. Essa afirmação efetiva-se à medida que são negados os “valores superiores”, os modelos racionais – lingüísticos e institucionais, culturais – e os binarismos simplificadores que, postos sob suspeição, dispõem-se como rastros a serem apagados. Daí a determinação nietzschiana em apontar o grande erro de Sócrates, a sua crença na racionalidade, a qualquer preço. Asseverou o filósofo alemão:

Sócrates foi um grande mal-entendido: toda a moral do aperfeiçoamento, também a cristã, foi um mal-entendido... A mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença.²⁷⁵

O trânsito vertiginoso, assim como os instintos a que se entregam esses narradores, expressam o desejo de afirmação da vida e – ainda que não se anuncie qualquer *télos* redentor dessas jornadas – é a linguagem que, iniludivelmente, o potencializa, celebrando a não-passividade dos corpos. Essa é a certeza que nos legam tanto o inominado animal da esquina – em sua jubilosa celebração do esquecimento, em prol de um re-começo que se anuncia – quanto as palavras do narrador de *Rastros do verão*, sintomáticas desse desejo vital que temos testemunhado:

Não, eu não queria morrer, eu disse distraído para o garoto [...] dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo corresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar.²⁷⁶

3.4 Tempos imperfeitos?

Há sempre a presença perturbadora de uma outra temporalidade que interrompe a contemporaneidade do presente nacional.

BHABHA. *O local da cultura*, p. 203.

²⁷⁵ NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, aforismo 11, p. 22.

²⁷⁶ NOLL. *Rastros do verão*, p. 24-25.

Que construção temporal está sendo privilegiada nas obras de João Gilberto Noll? O passado cujas fontes, na reavaliação da ficção, descentralizam-se perdendo o estatuto de verdade? Certamente não, dada a recusa em reconfigurá-lo nos discursos autodiegéticos que conduzem seus romances. O futuro para onde se dirige um apelo de se construir uma sociedade mais justa, e onde a expressão das diferenças (incluindo as discursivas) não implicará em tanto sofrimento? Não há vislumbres de ancoragem, não há *thélos*, já o constatamos, muito menos engajamento. As ações são avivadas pelo presente da escrita, desgarradas de quaisquer antecedentes balizadores e indiferentes com relação a um estável porvir. O apelo, aberto por uma escrita que se quer singular, ressoa a partir do presente e a ele submete a elaboração do esquecimento, em estreito vínculo com a lembrança (que não se conjuga propriamente com reminiscência), de modo que o trabalho da memória-logro perfaz-se no tempo da escrita, que a elabora. O presente, inclusive como memória do futuro, adquire primazia nesses textos, não obstante constituir-se um espaço vacilante, sem quaisquer promessas de fixidez.

O estado de vacância desses narradores, associado a uma assumida crise identitária, cumpre observar, dificulta a fundação de um lugar de memória, já que a flutuação do lugar geográfico – e a conseqüente irrupção de uma série de elementos que não são familiares – problematiza o próprio conceito de tempo, pensado em função do lugar, como uma geografia cultural. Consideração que vemos em *O local da cultura*, de Homi Bhabha, para eleger um autor cuja escrita é primorosa.

Ao estudar a nação como narração, tensionada entre o performático e o pedagógico, o teórico indiano discorre, dentre outras significativas preleções, sobre a representação da nação como processo temporal. “Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia

repetitiva, recorrente, do performativo.”²⁷⁷ O discurso performativo é o que emerge nas margens da nação, atrelada, por sua vez, à modernidade e à imagem de soberania. Ele obscurece essa soberania, ao introduzir temporalidades narrativas marcadas pela ambivalência e pela fratura. É de um entre - lugar que o performativo se nutre. Bhabha coloca em cheque tanto a fixidez quanto a visibilidade do tempo-espaço nacional, a visão homogênea, e linear, de uma comunidade imaginada de nação (na esteira de Benedict Anderson), ao propor um tempo “duplo e cindido” para a representação nacional. É desse espaço entre-tempos que a ficção vai se nutrir para se libertar de um passado calcificado em falsos monumentos, erigidos por discursos de poder que perdem a força teleológica na escrita literária efetuada no presente.

A anulação do tempo histórico e a importância do esquecimento que, lembra-nos Achugar, são questões centrais no pensamento borgeano, estão explicitadas em parte da prosa brasileira contemporânea, de que João Gilberto Noll é emérito representante. Em camadas implícitas da narração, ondulam estratégias em prol de um descredenciamento das concepções totalizantes e dos binarismos por que, de maneira simplista, narrativas oficiais optaram por tentar definir uma realidade tão complexa como a brasileira e, num amplexo mais generoso, a latino-americana.

Hugo Achugar, diferentemente de alguns teóricos que vislumbram o declínio das nações-estados,²⁷⁸ prefere apostar em repensá-las, mais até, em refundá-las à luz de uma memória que – em vez de tentar recuperar mimeticamente os acontecimentos passados – traga à tona o que foi recalcado pelas histórias oficiais, ou seja, as histórias menores, ou não; de qualquer forma, esquecidas, quando não deformadas. É tarefa benjaminiana por excelência esse resgate de variadas histórias que são vivificadas pelo trabalho de memória, tida por

²⁷⁷ BHABHA. *O local da cultura*, p. 207.

²⁷⁸ Cita como exemplo HARDT e NEGRI, autores da obra *Império*.

Achugar como “um território – individual y colectivo – que entra em tensión com los fenómenos de desterritorialización constitutivos de los actuales procesos de globalización”.²⁷⁹

Nenhuma sociedade, entretanto, compartilha de um único passado, ou interpreta-o em unísono. Da mesma forma, a construção do futuro, escrita levada a termo pelo presente, depende de sua relação com o passado. Em citação que o teórico traduz de um *site*, o autor (Kosalka) afirma que o homem vive em um “tempo imperfeito”, já que não consegue viver inteiramente no presente, e só é capaz de compreender a si mesmo em articulação com o passado e com o futuro. Noll parece querer descredibilizar inclusive essa articulação, posicionando personagens e leitores num solo temporal que, além de estar pautado na instabilidade, afirma a celebração do instante, a partir da anulação desses marcos temporais, passado ou futuro.

3.5 Apaguem os rastros!

Destarte, cumpre vislumbrar, fazendo coro com Brecht (“Apaguem os rastros!”), citado por Benjamin, o mote libertador que se abriga no desligamento do passado e no apagamento dos contatos, das relações incômodas, das referências e certezas cristalizadas. Faz-se, então, necessário reconhecer como, mais uma vez, Nietzsche – prógono inquestionável de todas essas questões – vai exaltar o esquecimento como uma faculdade necessária à tranquilidade do homem, capaz de mantê-lo saudável fisicamente.

Na obra *A genealogia da moral*, o filósofo propõe-se a investigar a origem de nossos preconceitos morais. A análise da origem, porém, à luz desses escritos requer certo cuidado; afinal, como bem observa Michel Foucault, o pensador a desloca de algumas noções a que tem sido desde sempre associada: lugar essencial, estado de perfeição, verdade primeira.

²⁷⁹ ACHUGAR. *Derechos de memória*, p. 9.

“Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento, não será, portanto, partir em busca da sua origem, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história”.²⁸⁰

Buscando desde a infância uma resposta para a origem do bem e do mal, o pensador alemão decide-se a perscrutá-la no próprio mundo – nos percalços históricos – não em seu além. Ressalta, nesse sentido, os instintos de compaixão e renúncia, valores centrais em Schopenhauer, concebendo-os como o mais perigoso sintoma da civilização européia, “o princípio do fim, o alto da marcha, o cansaço que olha para trás, a vontade que se revela contra a vida”.²⁸¹

O segundo ensaio dessa obra principia por exaltar o esquecimento como uma faculdade necessária à tranquilidade do homem, capaz de mantê-lo saudável fisicamente. Compreendendo, pois, o esquecimento como uma manifestação de saúde, o filósofo afirma que o homem – “animal necessariamente esquecido” – acabou criando a memória para contrabalançá-lo, e mesmo superá-lo quando entra em jogo a promessa. É o indivíduo soberano que Nietzsche vai exaltar, aquele que se liberta da moralidade dos costumes, atrelados, por sua vez, à tradição que vinga em nome de uma memória que se perpetua. A memória afigura-se, assim, como uma “memória da vontade”, além de movida por um ímpeto que temos de retermos impressões. O próprio ato que implica a promessa – sinalizando, portanto, ao futuro – é visto como um dos responsáveis pela domesticação a que se tem submetido o homem.

A crítica nietzschiana ao peso da história, convém frisar, aparece em vários escritos, não somente em *Genealogia da moral*. Agrega-se a esse fardo o excesso de saber, de que o homem vem se abarrotando, de forma que “de nós mesmos, nós modernos não temos

²⁸⁰ FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 19.

²⁸¹ NIETZSCHE. *A genealogia da moral*, p. XIII.

nada.”²⁸² À crítica ao culto da História é que o esquecimento, então, estaria irmanado; a um estado de não-historicidade em que se privilegiaria a supremacia do instante.

É óbvio que homem nenhum conseguiria vivenciar o que Jorge L. Borges descreveu em “Funes, o memorioso”, um personagem que não elimina, ou mesmo decanta nada do que viveu, viu ou presenciou, sofrendo de um excesso de memória. Sabemos o quanto se faz necessário o entrelaçamento de Lete com Mnemosine, isto é, que a memória é continuamente rebordada pelo fio da ausência. O aspecto destacado pelo filósofo alemão, contudo, e que se coaduna com a noção de intempestivo explorada por Deleuze, surge como uma reivindicação à criação e à justiça que é nela engendrada. Peter Pál Pelbart ilumina esse diálogo, em que Deleuze revisita a extemporaneidade apreendida por Nietzsche (justamente por se opor a tudo que sua época exaltava), considerando que o apelo do filósofo seria o de “fundar uma nova geração”, uma nova raça:

Nova geração, nova raça – Deleuze diria: um povo que falta. E Nietzsche pergunta se nosso tempo seria um tempo fundador. Um tempo fundador deve poder desembaraçar-se da tradição, deve poder livrar-se da obrigação de se curvar ao ‘assim foi’, deve poder, em vez de recitar o Penso, logo existo, dizer Vivo, logo penso.²⁸³

É a liberdade do indivíduo que Nietzsche vai exaltar; daquele que se desapega da moralidade dos costumes, atrelados, por sua vez, à tradição que vinga em nome de uma memória que se perpetua. E é essa a atitude que os personagens de Noll solicitam-nos a testemunhar: “O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita.”,²⁸⁴ lembremo-nos das primeiras palavras do narrador maltrapilho de *A fúria do*

²⁸² NIETZSCHE. Considerações extemporâneas, II, p. 70.

²⁸³ PELBART. *Vida capital*, p. 190.

²⁸⁴ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

corpo que segue inominado e a esmo pelas ruas do Rio de Janeiro, e poderiam ter sido enunciadas pelos personagens dos romances subseqüentes, a quem se adaptam precisamente.

Se, por um lado, o ímpeto nietzschiano teima em reverberar no século seguinte – mormente filtrado, e recontextualizado, por dignas vozes epigonais – permitindo-nos captá-lo nessas escritas do presente, por outro havemos de reconhecer que, em se tratando da ficção de João Gilberto Noll, a não-adaptação a quaisquer conformações teóricas, mesmo a nietzschiana, é requisito para a leitura.

Lorde (2004), romance escrito a partir da residência do autor em Londres nos primeiros meses de 2004, inicia-se com o narrador, um escritor brasileiro, chegando ao aeroporto de Heathrow, em Londres, à espera de um inglês que – interessado em seus livros – o havia convidado a passar uma temporada na capital inglesa. A “missão” a que fora convocado, ou mesmo a instituição onde trabalha o anfitrião, não se deslinda com clareza no desenrolar da narrativa. Torna-se, porém, cada vez mais latente nas palavras do personagem o desejo de se desvincular de uma vivência passada e de uma identidade assentada no dia-a-dia sem sobressaltos da cidade de Porto Alegre.

Ah, eu estava na cidade de Churchill e seu charuto, murmurei, não deveria esquecer, deveria fazer algum exercício para a memória, sei lá, para começar poderia ir recapitulando na mente os fatos históricos da Segunda Grande Guerra para cá, isso me ajudaria a me manter diante das pessoas com alguma segurança de que ninguém iria me pegar desprevenido para certas relações monumentais inerentes às vezes ao papo mais desavisado.²⁸⁵

O narrador admite a precisão de fazer aportar à mente fatos históricos, retalhos do passado, necessários à socialização, ao papo mais corriqueiro. É um “exercício”, na verdade, cuja importância é ressaltada, mas que perde a força no transcorrer da narração. Imagens do

²⁸⁵ NOLL. *Lorde*, p. 20.

passado – tanto histórico quanto pessoal – rarefazem-se ao passo que se afirma no texto a opção por um presente renovado pela possibilidade de um futuro distante de tudo que o passado representou.

O Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha mais vista suficiente para enxergá-lo. Para dizer a verdade, a minha mente havia muito andava se deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma.²⁸⁶

Sobre a tarefa que, sentia, teria que cumprir: “[...] mostraria a ele e a toda a audiência como estava atualizado com todas as pulsões brasileiras – o que era mentira, sei, pois já não lembrava direito de onde tinha vindo, o Brasil naquelas alturas se insinuava em pura abstração.”²⁸⁷

A opção em se desvincular da vida passada, associada ao progressivo apagamento da memória, deixa claro tanto o desejo de encontrar algo que preencha algumas necessidades (profissionais, emocionais), quanto de se sentir liberto de amarras, condutas, dogmas, palavras cristalizadas, enfim; atitude que, reiterada em todos os romances, tendo sido, inclusive, levada ao paroxismo nas atitudes do personagem andarilho e mendigo do primeiro citado, *A fúria do corpo* (1981), mantém-se inabalável ainda no último romance publicado. É por essa via que algo novo pode se anunciar, a mesma por onde a diferença se faz vislumbrar como uma história em cujas significações e subjetividades a humanidade, esse todo heterogêneo, obrigatoriamente se vê refletida.

Ora, diante das perdas da tradição e da experiência intercambiada, e também diante da constatação – nietzschiana por excelência, mas também ratificada por Benjamin –

²⁸⁶ NOLL. *Lorde*, p. 27.

²⁸⁷ NOLL. *Lorde*, p. 29.

da dissolução de um sentido primordial e, conseqüentemente, de um discurso uno, novas possibilidades emergem, ainda que em muitos momentos através de fragmentos de imagens e sonhos, como amiúde irrompem nos textos de João Gilberto Noll. Ou, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin: “Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações”.²⁸⁸

²⁸⁸ GAGNEBIN. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 18.

4. DILUIÇÃO DE FRONTEIRAS

[...] tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim.

NOLL. *Harmada*.

Pactuantes com o aniquilamento dos marcos temporais, e locais, e com a instauração da dúvida sobre a verossimilhança, por se mesclarem o delírio e o real nessas narrativas, outras fronteiras dissolvem-se ampliando semanticamente a expressão anteriormente proposta: “apagamento de rastros”. Em *Berkeley em Bellagio* e em *Lorde*, por exemplo, os dois últimos romances publicados do autor porto-alegrense – que diz amar o centro de sua cidade natal, por onde transitam alguns de seus narradores – dissolvem-se as fronteiras entre países. Os narradores reiteram o trânsito, tão característico dessas prosas, nos Estados Unidos e na Itália, no penúltimo publicado, e em Londres no último romance, o que os torna afinados com outros prosadores contemporâneos, como Chico Buarque e Bernardo Carvalho, cujos protagonistas vivenciam suas errâncias em outros países.

Nessas obras, os narradores continuam seu solitário trajeto (“eu teria apenas que trocar a minha solidão de Porto Alegre pela de Londres”),²⁸⁹ mas, escritores confessos e em atuação, convidados para estadias em centros acadêmicos – o que se deu com o próprio autor – confundem-se ainda mais marcadamente com o seu próprio criador. São, nesse sentido, propícios para pensarmos mais uma vez no potencial dúplice do texto; nesse caso, em como se imbricam veracidade e ficção, permitindo-nos alargar a noção de História, uma vez que acrescentam ao discurso tradicional, já construído e presumivelmente fechado, uma parcela

²⁸⁹ NOLL. *Lorde*, p. 10.

explícita de ficção, de cuja intervenção, por sinal, a narrativa histórica nunca conseguiu se esquivar. São, pois, representativos, de como o “salto” por sobre a verossimilhança – associado ao devaneio, ao sonho –, pode ser projetado para outras disposições, fazendo emergir cada vez mais claramente a política da escrita levada a termo por Noll, operando deslocamentos e ressaltando o impulso anti-autoritário, pautado na descrença em certas verdades documentadas, historicizadas, isto é, em quaisquer discursos que se presumam unos.

4.1 Berkeley e Lorde: sob suspeição

Esse livro é escrito na primeira e na terceira pessoa. É um jeito de me divorciar desse homem.

NOLL. *Site* do autor.

O romance *Berkeley em Bellagio* (2002), desenvolvido em um único parágrafo, inicia-se em terceira pessoa: “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado. Saberria voltar atrás? Não se arrependeria de ter de mendigar de novo em seu país de origem?”²⁹⁰ O personagem que caminha entre esquilos pelo *campus* da Califórnia, e mal domina o inglês, é professor convidado a ministrar aulas de cultura brasileira em Berkeley. Na página 16 surge, inusitadamente, o foco em primeira pessoa dividindo espaço no mesmo parágrafo com o narrador-observador:

²⁹⁰ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 9.

A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley **o** esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano em São Paulo tinha **me** causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo [...].²⁹¹

Alternando-se os focos, flexibilizam-se os pontos de vista, indicando a impossibilidade de uma diegese pautada na univocidade, logo, confiável. Acenando ardidamente o descomprometimento com a fixação do sentido, a narrativa faz ecoar as palavras de Deleuze: “O sentido é sempre duplo sentido e exclui a possibilidade de que haja um bom sentido da relação.”;²⁹² não é algo, pois, que se apreenda a partir de uma mera designação e a relação com ele deve pressupor a existência de dois sentidos ao mesmo tempo, “na medida em que ele faz emergir todos os paradoxos do devir-louco.”²⁹³

Vale-nos, já que nos referimos ao “devir”, uma breve escuta à leitura que Deleuze faz do eterno retorno nietzschiano, de sua relação com a vontade de potência e de seu caráter ético. O puro devir é que fundamenta o eterno retorno nietzschiano, pensamento que abriga uma crítica profunda ao estado de equilíbrio, terminal e, em estreita relação, à crença na eternidade temporal.

A interpretação que Deleuze faz do eterno retorno de Nietzsche, afirma Roberto Machado, embasa sua crítica à filosofia da representação, abrindo caminho àquela da diferença. Ainda que o pensador alemão não tenha desenvolvido tal doutrina, o pensador francês identifica-a na terceira parte de Zaratustra, quando o personagem do anão afirma a circularidade do tempo, e da verdade, com que compactuam os animais, inferindo daí o filósofo que a circularidade enunciada pelo anão – um bufão niilista – não exprime o retorno

²⁹¹ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 16. (Grifos meus)

²⁹² DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 35-36.

²⁹³ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 35.

do mesmo, ou a idéia de um círculo que possibilite voltar o homem reativo, mesquinho. Essa concepção, inclusive, provoca o adoecimento, e o nojo, de Zaratustra.

A compreensão deleuziana do eterno retorno parte do princípio que “o eterno retorno não é um devir igual”.²⁹⁴ O que revém, pois, não é o mesmo, o semelhante; não é um ciclo que faz revir o idêntico, o que seria o devir louco, fadado a reproduzir o eterno. Pelo contrário, é diante do portal do instante (imagem explorada em Zaratustra) que o filósofo descredibiliza a eternidade temporal – em que se pauta a filosofia da representação – ao passo que instaura um ponto de vista inovador: “O que revém é o diverso, o múltiplo, o diferente.”²⁹⁵ Desse modo é que esse conceito é associado à vontade de potência, que Deleuze atrela às forças, às suas intensidades, só que – dada a seletividade proposta pelo pensador – operando uma eliminação das forças menos desenvolvidas, as reativas. Impõe-se, assim, eticamente o eterno retorno, selecionando as potências extremas e a vontade criadora; logo, abolindo as vontades fracas, as forças de baixa potência, nada ativas. Daí o seu caráter ético, negador da vontade negativa de potência.

Na opereta *Nietzsche*, em que desenvolve sucintamente pontos paradigmáticos da filosofia do pensador alemão, Gilles Deleuze expõe resumidamente os momentos em que Zaratustra capitula sobre o eterno retorno, destacando o instante da compreensão de que tal ciclo não supõe o retorno do mesmo, considerando, vale citá-lo: “Que não é uma evidência natural plana, para uso dos animais, nem um triste castigo moral, para uso dos homens.”²⁹⁶ Trata-se, assim, de uma repetição seletiva e libertadora, afirmativa da vontade.

São profícuos os frutos da interpretação deleuziana, por afirmarem o múltiplo, o diferente, o acaso, donde, então, a associação do eterno retorno – ápice do antiplatonismo

²⁹⁴ MACHADO. *Deleuze e a filosofia*, p. 83.

²⁹⁵ MACHADO. *Deleuze e a filosofia*, p. 86.

²⁹⁶ DELEUZE. *Nietzsche*, p. 33.

nietzschiano – com a vontade de potência, permitindo-nos antecipar que, em Noll, o que revém é de fato a diferença que a ficção potencializa.

Voltando à narrativa, na disposição alternativa dos pontos de vista embute-se, dentre outras injunções, o descrédito com relação à ciência, entrelaçada à aura de verdade que lhe dá suporte. É o que lemos quando, retomando a terceira pessoa algumas páginas adiante, refere-se à mulher com quem tivera um caso ao chegar a Berkeley, a única que o fizera vibrar, dada a sua disposição homossexual:

Nas pausas lia a correspondência entre Hannah Arendt e Heidegger e, de fato, gostava então mais desse núcleo íntimo do conhecimento, onde observava o malogro existencial de alguns lutadores de idéias, dessas idéias que tentavam formar com obsessão a tal ciência humana de seu tempo, antes que o vento levasse suas mentes para o espaço, pluft!²⁹⁷

No decurso da narração, dispõe-se a antevisão do que lhe aconteceria mais futuramente: a volta a Porto Alegre, o envolvimento com um homem (Léo), mais jovem do que ele, e o convite, “caído do céu”, para trabalhar seu novo romance na aldeia de Bellagio, próxima a Milão. Sutilmente desloca-se – espacial e temporalmente – nesse ponto a narração: “[...] Bellagio por onde ele andava agora com saudades do caso que tivera com esse rapaz e que acabara de se extinguir (ou não?)”.²⁹⁸

Corroborando com os instáveis deslocamentos que permeiam todas as suas narrativas, Noll ainda salpica estrategicamente pontos nodais em que a dúvida assume ancoragem; é o que se dispõe na interrogação entre parêntesis: “ou não?”

O fato é que a experiência do personagem-autor confunde-se com a do próprio Noll, em cujo *site* lemos o seguinte depoimento, sobre a obra em questão:

²⁹⁷ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 19-20.

²⁹⁸ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 20.

De biografia tem o seguinte. Entre 96 e 98 dei uns cursos de literatura brasileira contemporânea em Berkeley. Depois, no início deste ano passei um mês e pouco como convidado para me concentrar em algum trabalho que estivesse fazendo em Bellagio, que fica ao norte da Itália, perto dos Alpes. Não imaginei, porque esse romance já estava em andamento, não imaginei que Bellagio fosse entrar pelo meu romance adentro. Não é pouco comum nas coisas que fabrico, porque estou muito aberto ao momento, às coisas que estão acontecendo.²⁹⁹

Se por um lado, as palavras do escritor ampliam a visada que recai sobre a sua escritura – permitindo-nos perscrutar interfaces entre o biográfico e o ficcional –, por outro apenas corroboram com outras tantas falas de autores diversos cujas ficções são impulsionadas, muitas vezes, a partir de suas próprias vivências. Havíamos já nos reportado ao fato de que, ao nos colocarmos diante de uma obra literária, devemos observar tanto os fatores externos, que vinculam a obra a seu tempo, quanto os internos, dentre os quais o fato de que o homem que a intentou e realizou mostra-se de algum modo presente no resultado, cabendo por fim mencionar que o próprio texto transcende todos esses elementos, e ainda outros mais particulares, não se permitindo ser reduzido a nenhum deles.

Berkeley, ao passo que é a cidade ao lado de San Francisco, é também o bispo irlandês, filósofo sensualista, que achava que a linguagem encobria, obnubilava, em vez de revelar; preferindo, portanto, a percepção direta, o empirismo, para a apreensão da realidade. O narrador, ao caminhar pelos campos de Bellagio, considera-se Berkeley, o bispo, mas “bispo” podendo remeter também ao artista plástico Artur Bispo do Rosário, considerado louco; imagens que se imiscuem, ampliadas semanticamente, impossibilitando qualquer captação que se suponha certa.

Nas instáveis possibilidades de leitura há uma alegoria gargalhando, ao fundo, da pretensão racional em se abarcar os sentidos, negando-lhes escapatória. O jogo, nessa ciranda nolliana, tem na fuga dos signos, e dos significados, seu *parti pris*. Berkeley vai para

²⁹⁹ In: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Acessado em: jul. 2007.

Bellagio, isto é, o autor-viajante (em amplo sentido), sinestésico e intuitivo (opostamente ao Bispo Berkeley), representando o *campus* de Berkeley, vai para Bellagio, à beira de um lago. É recorrente a imagem da água margeando esses personagens, cabe destacar. Seus mergulhos – também em amplo senso – transmutam-se em linguagem: essa os espelha e é por eles assombrada. Um jogo de espelhos é o que Noll propõe. Na esperada imagem dele mesmo, ou de um mesmo personagem, é sempre um outro que assoma, hipocraticamente, nunca do mesmo modo, ainda que – como a água – mantendo a mesma essência. A ilusão é a base do jogo.

Na abertura de *Lorde* (2004) – romance que, como já apontado, se originou de uma estada de Noll, como autor-residente, em Londres, no início do ano de 2004 – com a chegada do narrador ao aeroporto de Heathrow, também a autobiografia ameaça emergir pelas frestas do texto. Enquanto aguarda no saguão o inglês que viria buscá-lo, elocubra:

Ficaria sentado num banco do aeroporto de Heathrow, pensando que ele talvez ainda pudesse passar à minha procura; eu o conhecia pessoalmente de apenas uma vez no Rio, quando me pediu que por favor mandasse meus livros para seu endereço em Londres, porque não os encontrara nas livrarias por onde tinha ido à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra. Que precisava conhecer no meu trabalho aquilo que chamavam de algo que não entendi e que lhe vinha interessando muito nos últimos anos, ah, e sobre o qual vinha escrevendo um livro. Se não me engano esse livro falava de alienígenas.³⁰⁰

É o próprio autor quem nos fala ou uma projeção especular na tela da ficção? Estão muito próximas as vivências do escritor João Gilberto Noll – convidado a uma estada em Londres, tendo sido também conduzido por anfitriões ingleses – e as de um personagem que, tal como vemos no romance anterior, ergue-se da trama verossímil deturpando-a,

³⁰⁰ NOLL. *Lorde*, p. 11.

embaralhando as pistas, esfacelando a face autoral em riso escancarado que desfia o leitor. Retomando a citação, é risível a irônica alusão aos personagens alienígenas, possível foco de interesse do estudioso inglês a quem se refere o narrador. Também nesse último romance deparamo-nos com um personagem que se assume como fadado a, desde criança, ser mendigo, num dueto com o primeiro romance, *A fúria do corpo*, cujo narrador adota tal condição.

Sua situação na Inglaterra acaba se tornando inconsistente diante do silêncio do inglês que o trouxera a Londres. Faltam-lhe certezas, falta-lhe chão, o que, certamente, propicia o salto delirante tão característico dos narradores de Noll, conforme sublinhamos anteriormente. Daí a referência à assunção de uma situação miserável:

[...] a minha graninha curta – paga pelo que tudo indicava pelos cofres paralelos do governo britânico – ia acabar não comparecendo de novo, e, de repente, eu viraria *homeless* na Inglaterra se não me levassem escoltado até o vôo para o Brasil. Não era o caso de fugir e já para o interior do Reino Unido?, me perguntei urrando, pois minha língua se mostrava dura como um cacete para emitir palavra. Vou para uma cidadezinha perto de Manchester, vou colher ferro velho, sucata em geral, vendendo para quem possa se interessar: ficarei com as mãos cheias de sulcos escurecidos, nos *pubs* vão me evitar tamanho o meu mau cheiro, dormirei sem tirar minha única roupa na mesma pocilga [...]

É significativo destacar que também em *Lorde* presenciamos o desatrelamento de quaisquer vínculos e a propensão ao movimento. Não importa, nesse sentido, o cenário, e nem mesmo a língua que se fala. Vaga o personagem pela aldeia global sem abrir mão do que lhe confere singularidade. A possibilidade de se tornar um *homeless* não o apavora, e a enunciação, aos ouvidos do leitor, soa como um *dejá vu*, se cotejada com os demais romances.

No ensaio “Arquivar a própria vida”, Philippe Artières afirma que “a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas”.³⁰¹ Projetando para a ficção essa constatação, vemos que na perscrutação da vida – melhor dizendo, da vida em trânsito – desses narradores, turvam-se os sentidos, e os rastros, que viabilizariam uma associação com a vida do próprio autor. No próprio devaneio os liames se desatrelam, abrindo a narrativa a outras paragens e rumos.

Ao final da narração de *Lorde*, confundindo seu corpo com o de outro personagem, o narrador vai se desvencilhando de seu próprio curso ao passo que vai se rendendo à necessidade de adormecer. Após pular um muro em ruínas, dentro de um cemitério, dobra o sobretudo sob a cabeça e diz: “ Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro [...]”.³⁰² E adormece o personagem, fechando, assim, o seu relato, mergulhando no sonho do outro, tal como o escritor que, mesmo quando ameaça se anunciar, é do outro que fala, é outro o que cria, como vaticinara Blanchot, mais adiante o veremos.

Os espaços partilhados – Berkeley, Bellagio, Londres – assim como as pessoas citadas e os trâmites burocráticos com que Noll certamente teve contato, o emaranhado, enfim, de informações que desfilam aos olhos do leitor não levam à verdade almejada. Aliás, tudo parece corroborar para torná-la ainda mais inatingível. Ecoam similar percepção as palavras de Ricardo Piglia, sobre as imagens suscitadas pelas composições de Gerardo Gandini: “um pianista insone busca, na noite, os restos de uma música que se perdeu. São sempre passos na neve: marcas silenciosas numa superfície branca. Ali se encena o som dos sonhos”.³⁰³

Entre os fatos existem frestas por onde a imaginação floresce, ou – utilizando uma imagem cortazariana – há portas entreabertas por onde é possível vislumbrar o unicórnio

³⁰¹ ARTIÉRES. Arquivar a própria vida, p. 11. [S.L.: s.n., 19--]

³⁰² NOLL. *Lorde*, p. 111.

³⁰³ PIGLIA. *Formas breves*, p. 39.

pastando, donde cumpre constatar que é para a “borda de uma realidade intervalar” (em propícia expressão de Homi Bhabha) que essa escrita vai conduzir o olhar do leitor. Posicionam-se texto e personagens na estremadura entre o real e o fictício, a memória e o esquecimento, e também, entre o privado e o público, o passado e o presente, o social e o psíquico. A partir dessa posição – Humpty-Dumptyes afirmando a dialética entre os lados –, descredibilizam a própria fronteira e os binarismos calcificados, ao longo da história eleita por poucos, no bojo dessa imagem. Vale citar o teórico indiano: “E a inscrição dessa existência fronteira habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a ‘imagem’ discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo”.³⁰⁴ É numa personagem de Gordimer que o autor busca inspiração para enunciar essas palavras. No que concerne à obra de João Gilberto Noll, o silêncio abriga-se naquele ponto onde a palavra cala e as explicações caem no vazio. A contraface da quietude, atuando siamesamente, é o brado que reivindica o direito ao desconhecido, ao inexplicável, ao vacilantemente fronteiro, e por isso mesmo tão digno, entre-lugar.

O fato é que somente a arte é capaz de iluminar certos conhecimentos sobre os quais nada sabemos. Assim observa Beatriz Sarlo, analisando um filme de Lanzmann, *Shoah*, sobre evento que se mantém inenarrável, portanto insuficientemente conhecido. Diz Sarlo: “A rejeição moral ao limite do conhecimento baseia-se, ao mesmo tempo, na aceitação de que o conhecimento é sempre limitado. Esse paradoxo só pode ser trabalhado pela arte”³⁰⁵

João Gilberto Noll parece ser fiel tanto ao paradoxo supracitado, quanto à teoria do *iceberg*, apregoada por Hemingway, de que o mais importante não deve ser contado. De uma errância, e do que circunstancialmente pode ser nela suscitado pela gana da linguagem, é que a narração vai sendo elípticamente engendrada. O não-dito está nela abrigado,

³⁰⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 35.

³⁰⁵ SARLO. *A literatura na esfera pública*, p. 54.

preenchendo seu corpo com nichos necessários à configuração desse mistério que a move, e que ainda mais recrudescer à medida que mesmo as referências pautadas em acontecimentos reais não contribuem para a sua elucidação.

Nesse sentido, e sem perder de vista a bordadura da ficção no tecido biográfico, os acontecimentos trazidos à tona pela narrativa reescrevem-se duplamente, tanto histórica como literariamente. Diz Leyla Perrone-Moisés, afinando ambos os discursos: “Os fatos de que ela [a história literária] se ocupa não aconteceram, como os da história, uma vez só e no passado, mas continuam a acontecer a cada leitura nova”.³⁰⁶

Noll impõe-se enquanto matéria ficcional de sua própria obra, que ousa remontá-lo como um quebra-cabeças cujas peças não se harmonizam numa imagem una, principalmente porque, aportando no presente, reivindica interpretações renovadas que acabam evocando o caráter inacabado do passado. Na atenção dada à proposta benjaminiana – “Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela” –, o autor de *Lorde* liberta seus personagens do engessamento de uma História mitificadora abismando-a no presente de múltiplas possibilidades da ficção.

Narradores, real e ficcional, como vimos, confundem-se, assim como informações expostas no livro, já que há as que foram cunhadas em arquivos verídicos, o que também pode ser confirmado com uma simples busca pela Internet. Na encenação literária do personagem-autor (o narrador-escritor, o João, perseguindo a trama da linguagem) e do autor-personagem (considerando as aproximações entre o narrador da obra e o próprio autor, que os textos, assim como as análogas vivências, performam), que percebemos nas obras citadas, sobreleva-se o conceito de autoria. Como identifica Eneida Maria de Souza, na intersecção do *Macunaíma* de Mário com o de Arlindo Daibert, “[...] o conceito de autoria retorna,

³⁰⁶ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, p. 25.

simultaneamente, de forma esvaziada e restaurada”.³⁰⁷ A ensaísta ressalta como exemplo marcante de inserção autobiográfica de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, o que se dá no capítulo “macumba”, quando o autor transforma amigos seus em personagens da obra, num “procedimento capaz de romper com o limite rígido entre ficção e realidade”.³⁰⁸

4.2 Soberanas estratégias

Estando na Fundação em Bellagio, na função de escritor, o protagonista de *Berkeley em Bellagio* envolve-se numa conversa com um, também, escritor de Chicago, que lhe pergunta sobre o que escreve. Vale acompanhar o narrador: “[...] vou lá filosofando em torno do meu personagem de sempre que aparece a cada livro; ele pergunta meio irritado o que acontece de fato nos meus livros, digo que não sei contar talvez porque nada aconteça de fato nessas minhas histórias [...]”.³⁰⁹ A fala, que pode, prontamente, ser projetada ao escritor João Gilberto Noll, é enunciada pelo único personagem, de todos esses romances, cujo nome aparece: João. Complica-se o jogo da projeção personagem-autor/autor-personagem ao mesmo tempo em que as certezas que ameaçam emergir sofrem a sabotagem da ficção.

Nessa perspectiva, pois, em que a obra escreve a vida, João Gilberto Noll, o autor, partilha espaços com seus narradores, fazendo-se entrever enquanto escritor residente numa universidade norte-americana – tal como vemos em *Berkeley em Bellagio* –, ou mesmo convidado a uma estadia em Londres, como em *Lorde*. A sedução da ficção escamoteando papéis fixos é que tece essas tramas de papéis intercambiáveis, em que a história pessoal de um autor real se, por um lado, emoldura a ficção, é por ela também margeada. Não é difícil,

³⁰⁷ SOUZA. *Pedro Nava, o risco da memória*, p. 86.

³⁰⁸ SOUZA. *Pedro Nava, o risco da memória*, p. 85.

³⁰⁹ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 57.

então, perceber como João Gilberto Noll atua ficcionalmente contra o que Peter Pál Pelbart, lendo Nietzsche, vai chamar de “a tirania do ‘assim é’ histórico”.³¹⁰ Ao menos no que tange a um histórico calcado na base sólida da tradição, escorado por atos cristalizados – documentos arquivados, imagens, relatos, registros etc – alçados à condição de monumentos.

A história por cujas aléias a obra desse autor insiste em nos conduzir é a que, não se preocupando em aclarar ao leitor sequer os sentidos que conduzem as buscas, ou mesmo a movimentação, levadas a termo pelos personagens, alça-se sobre sua complexidade, contentando-se em preencher certos nichos do texto que a abrigam com desconfiança, pois ao que escapa, ao “assim é”, ao “já dado” é que o texto rende homenagem. Nesse sentido é que o “monumentum” – tal como definido por Le Goff – perde seu peso e seu nítido contorno. As imagens e os relatos, os documentos que ancoram no real o objeto tratado pairam suspeitosos, ao passo que seu poder de afirmação da verdade vai se tornando rarefeito ante a iniludível fissura que a ficção opera nas sólidas bases sobre as quais os homens acreditam estarem historicamente dispostos. Vale considerar um pouco mais atentamente algumas proposições desse historiador.

No início do ensaio “Documento/Monumento”, Jacques Le Goff afirma a relação entre esses dois materiais (que dão título ao texto) e a história, considerada por ele como a forma científica da memória coletiva. Assevera ainda que é a escolha dos homens que determina o que sobrevive, e que os historiadores sempre procederam a partir de eleições, entre os traços e vestígios, os monumentos do passados, privilegiando os escritos, sobre os quais se baseavam. A questão é que esse método foi mudando de feição, como observa o teórico: “Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os

³¹⁰ PELBART. *Vida capital: ensaios de biopolítica*, p. 190.

documentos como monumentos, ou seja, colocá-los em série e tratá-los de modo quantitativo; e, para além disso, inseri-los nos conjuntos formados por outros monumentos [...]”.³¹¹

Com o passar do tempo, portanto, o documento – que, derivado de *docere*, ensinar, evolui para *prova*, acepção grandemente explorada no âmbito legislativo –, enquanto testemunho escrito adquire *status* privilegiado com relação aos monumentos. Isto é, o triunfo do documento, coincidente com a escola positivista e com a valorização do texto, faz com que a história passe a desconsiderar todo e qualquer acontecimento que esteja isento de algum tipo de registro escrito ou gravado. Certo é, porém, que a acepção de documento amplia-se e, conforme um pronunciamento do historiador Fustel de Coulange, do século XIX, retomado por Le Goff, entram em cena – enriquecendo a história – os mitos, as fábulas, os sonhos coletivos, as narrativas, enquanto marcos deixados pelo homem, passíveis de revelarem a fisionomia de tempos e espaços, de uma vivência histórica.

Embrenha-se, pois, nesse excursão a ficção que – enquanto documento – monumentaliza-se, por ser capaz de revelar um momento, ou mesmo um ar dos tempos de que é resultado. “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.”³¹² E ainda, o monumento é algo que remete ao poder de perpetuação das sociedades – de seus feitos, heróis e decretos e de seus valores; de sua estrutura de poder, em última instância. Mais tarde, já no século XX, outro historiador, Samaran, alarga ainda mais essa noção, abrigando também a ilustração, o som e a imagem no mesmo amplexo documental.

Dada, pois, a amplitude semântica alcançada pelo documento através do tempo, assim como sua identificação com o monumento, importa considerar como sobre ambos recai

³¹¹ LE GOFF. *História e memória*, p. 525.

³¹² LE GOFF. *História e memória*, p. 526.

um foco crítico sem o qual a contemporaneidade não se permite mais pensá-los. Algumas considerações levantadas por Le Goff, em interlocução com Michel Foucault, iluminam o percurso ora privilegiado. São elas: “o fato de que todo o documento é verdadeiro e falso”³¹³ e, em estreita relação com a primeira, o fato de que todo e qualquer documento é “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder”;³¹⁴ daí a necessária referência à suspeita de Foucault com relação aos documentos.

A inserção da falsidade no documento que se impõe como verídico ou, em outros termos, a inserção da ficção na realidade, explicitada na primeira proposição, arremete-nos para uma questão que esteve sempre a rondar a literatura, qual seja, a do impreciso limite entre o real e o fictício; de como no texto literário essa articulação se afigura, de como a escritura lança mão desse intercurso para enredar o iludido leitor nessa câmara de espelhos. A irrupção de cenas e tramas – sociais, globais, humanas – através do espaço literário, mais do que explicitar a interdependência de ambas as áreas, pode deslocar bases presumidamente sólidas sobre as quais ambas se assentam.

A interpenetração entre História e Literatura nas obras de Noll, que têm por pano de fundo a vivência e os espaços por onde atua e transita o próprio autor, opera justamente a diluição da fronteira entre ambas, distanciando-se, portanto, da linhagem de romances emoldurados por acontecimentos históricos cuja exatidão a ficção realista cumpre por bem corroborar. No ensaio “História como Literatura”, Roberto Corrêa dos Santos propõe um deslocamento com relação aos valores das duas áreas, ao passo que ressalta como ambas continuamente se entrelaçam. Diz o ensaísta: “A distinção entre história e literatura já não

³¹³ LE GOFF. *História e memória*, p. 525.

³¹⁴ LE GOFF. *História e memória*, p. 536.

mais se pode dar em função do valor e do privilégio de estar com a verdade, pois esta, ensinava Foucault, não está localizada num ponto tal em que se possa segurá-la”.³¹⁵

Subjacente, então, à deslizante fronteira entre as duas áreas, jaz enfraquecida a verdade enquanto categoria pressupostamente mantenedora da ordem discursiva, da proposição que aglutina início e fim em si mesma. É sabido que essa categoria impõe-se preponderantemente na cultura ocidental como imperativo do conhecimento, como núcleo congregador dos discursos, de modo que o seu estremecimento implica na pulverização dessa imagem nuclear, da noção de origem que aí se abriga; da origem enquanto núcleo do qual se parte e ao qual tudo retorna; da origem enquanto verdade.

No que tange ao potencial desestruturador da literatura, Wolfgang Iser merece ser citado como um teórico cujas idéias contribuíram para corroborar tanto a necessidade da ficção para a existência humana quanto a visão do texto literário como espaço de jogo que se abre para a história. Vale fazer coro com o seguinte questionamento: “Os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”³¹⁶

É imprescindível não perder de vista que, tão marcadamente quanto o *topos* do esquecimento, vai se fortalecendo nessas narrativas a suspeição com relação a quaisquer relatos, a partir de que se despotencializa a chancela de veracidade de que se reveste a narrativa autobiográfica. Nos romances citados, são relevantes tanto a clave do esquecimento quanto o fato de os relatos – enquanto peças que elucidariam a confissão autoral – não se ajustarem numa imagem harmônica.

A afirmação de Ulpiano Bezerra de Meneses de que “[...] a memória como suporte dos processos de identidade e reivindicações respectivas está na ordem do dia”³¹⁷ não somente se confirma na escolha temática dos romancistas como potencializa uma leitura nada

³¹⁵ SANTOS. *Modos de saber, modos de adoecer*, p. 130.

³¹⁶ ISER. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*, p. 13.

³¹⁷ MENESES. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*, p. 12.

ingênua à medida que a associação da memória, embasando os processos de identidade, aos romances ora invocados permite-nos entrever o quão desestabilizador pode se tornar um texto literário.

Se, como diz o teórico, palavras como “resgate” ou “recuperação” e “preservação” estão em voga, havemos de convir que na ficção de Noll elas surgem permeadas pelo logro – afinal, o que se recupera na íntegra? – ao passo que a identidade, por sob cujas bases oscila tectonicamente uma memória que não pode ser recuperada, é solo vacilante e impreciso. Enredada, pois, a uma memória irrecuperável, problematiza-se a identidade nesses cenários onde se intercambiam norte-americanos, ingleses, brasileiros, personagens multiculturais – de representantes da mais alta intelectualidade aos mais simplórios e populares –, todos ironicamente irmanados sob o espectro da suspeição, já que incapazes de corroborar com um núcleo de verdade, com uma história que seria a projeção da vivência do autor.

O que se deslinda, pois, nesses romances coaduna-se com o que Foucault – lúcido leitor de Nietzsche – chamou de “reviravoltas do saber”, ou de insurreição dos “saberes sujeitados”, que define como sendo tanto “conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais”, quanto tipo de saberes insuficientemente elaborados, “hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos”.³¹⁸ Associando-os à prática genealógica a que sempre se dedicara, o teórico opera uma ressignificação de valores – isto é, dos saberes locais, regionais, heterogêneos –, contra uma unidade discursiva ou mesmo um “conhecimento verdadeiro” que, se projetada para uma ficção como a de Noll, clarifica estratégias de deslocamentos que podem estar nela abrigadas. Até porque a própria literatura é palco propício para fazer atuar essa “genealogia” que se propõe como anti-ciência. Diz Foucault: “É

³¹⁸ FOUCAULT. *Em defesa da sociedade*, p. 12.

exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate”.³¹⁹

Diante disso, impossível não pensar no potencial libertador aflorado pelas incertezas, salpicadas durante todos esses percursos. O escritor de *Lorde*, por exemplo, vai se desvinculando aos poucos da noção – nítida no início do relato - do que viera fazer em Londres; ele, o escritor convidado, por uma instituição que bancava suas despesas, a uma estadia na capital inglesa, vê-se de repente “vivendo em Londres por enquanto sem lembrar com precisão por quê.”³²⁰ Iniludível ponto de desvencilhamento entre autor e personagem, já que se perde aí o traçado retilíneo que, no início da narrativa, o narrador ameaçou inaugurar.

A ficção, com seu potencial desestabilizante, permite-nos identificar que aspectos da realidade são por ela sabotados e concomitantemente re-feitos, re-criados a partir dessa realidade outra que, mesmo de “fora” (utilizando expressão de Blanchot), sussurra-nos todo o tempo as nossas próprias possibilidades. Para o pensador francês – de inquestionável significância para ratificarmos o que temos pontuado – a obra separa-se do escritor, afigurando-se-lhe como um segredo. A impossibilidade de leitura da própria obra constitui-se, a seu ver, a única abordagem real que pode o criador ter da sua criação. Suas palavras esclarecem que “o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece”.³²¹

Tal desconhecimento com relação à própria obra, vista como um segredo – já que separada do escritor – faz com que ele regresse à situação de afastamento em que se encontrava anteriormente à consecução da escrita; posiciona-o, mais uma vez, “como no início da tarefa e se encontra de novo, na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do

³¹⁹ FOUCAULT. *Em defesa da sociedade*, p. 14.

³²⁰ NOLL. *Lorde*, p. 32.

³²¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 13.

qual não pôde fazer uma permanência.”³²² Ao anunciar esse “lado de fora”, o teórico alude ao poder que tem a obra literária de fundar sua própria realidade, percepção que ainda mais fortemente clarifica a constatação de que o texto não se permite reduzir aos elementos que *a priori* o constituem.

Cada vez mais desvencilhada de uma concepção pautada na verossimilhança, a arte, no nosso caso a literatura, buscou novas formas de realizar esse cotejamento com o real. O que está em pauta nessa experiência do “fora”, que se deslinda nos escritos de Blanchot – também nos de Foucault e, posteriormente, nos de Deleuze – é o desvinculamento dos parâmetros tradicionalmente definidores da literatura, e a instauração do potencial literário, esse espaço indomável, passível de ser concebido como um lócus de resistência. O próprio Blanchot faz questão de questionar: “Não estamos num caminho em que tivéssemos de reverter as opiniões felizmente abandonadas, análogas àquelas que viam outrora na arte uma imitação, uma cópia do real?”³²³

No projeto de deslocar a linguagem literária da linguagem cotidiana, cujo objetivo é reportar-se à realidade circundante, subordinando-se à praticidade, o pensador francês defende que a linguagem da ficção é passível de conduzir a uma experiência plena, essencial, mormente pelo fato de – despida da função referencial – engendrar a sua própria realidade. Como bem traduz Tatiana Levy:

A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso que a palavra literária, ao invés de representar o mundo, apresenta o que Blanchot denomina ‘o outro de todos os mundos’.³²⁴

³²² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 14.

³²³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 25.

³²⁴ LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, p. 20.

A literatura está, pois, para a criação de um mundo, e não para a sua representação, constatação que nos permite não somente vislumbrar o logro que se escuda no projeto nolliano de encenar participação nos próprios textos, mas também congrega discursivamente a feliz imagem, cunhada em Nietzsche, do retorno que enceta a diferença, abrindo-nos para a leitura de um personagem que, em todos os romances, ameaça retornar, mas que propõe um jogo um pouco mais complexo do que se possa inicialmente supor: traz à cena a visibilidade da diferença, da multiplicidade, que a própria linguagem perlabora. A ameaça do chão (da representação) dissipa-se à sutil puxada de tapete realizada pela ficção que, com seu potencial desestabilizante, não deixa de murmurar que o que se está a ver, a ler, é o “outro”, e não o mesmo; é o diferente desconcertante.

Enriquecendo essas considerações sobre a categoria do “fora”, expressa nos escritos de Blanchot, o teórico Roberto Corrêa dos Santos destaca como o valor do exterior – enquanto categoria teórica explorada prioritariamente nas proposições nietzschianas – dispõe-se como “uma noção operacional de natureza estética, histórica e política.”³²⁵ Outrossim, conjuga-se com a noção de transvalorização. O filósofo finissecular observara nas máscaras utilizadas na antiga arte grega, “profundamente superficiais”, a ausência de uma intimidade, ratificando a noção de arte como “artifício, cena, corporificação, visibilidade”.³²⁶ Diametralmente oposta, por isso mesmo, às sentimentalidades, ao culto do interior – que remete imediatamente à origem como um lócus central – cultivados pela arte burguesa, pela “cultura média”, referida por Nietzsche.

Lidar com o exterior, com as disposições do “fora”, é lidar com a corporeidade das formas; logo, é escapar a um sentido fixado e conforme, arremetendo-nos para relações variadas e variáveis, quer sejam estéticas, quer sejam culturais; reações que, se demonstram a

³²⁵ SANTOS. *Modos de saber, modos de adoecer*, p. 54.

³²⁶ SANTOS. *Modos de saber, modos de adoecer*, p. 54.

impossibilidade de quaisquer certezas – logo, de verdades –, abrem-se à construção de sentidos significativos à vida, como sair, exemplifica Roberto Corrêa, como quem escolhe o ar. Propõe o ensaísta: “O tema ou valor do exterior situa portanto uma ética, logo um campo de avaliação e de conduta.”³²⁷ Destarte, conjuga-se com as opções desses narradores: partir, seguir, desvincular-se, descentrar, gerar a dúvida e o desconforto da incerteza, que é como se traduz a própria vida; opções que se tornam éticas no mesmo ponto em que a escritura politiza-se, por explicitá-las.

Observando essa diluição das fronteiras que se desvela tanto a partir desses saltos supra-reais – ou seja, sem perder de vista os pontos obscuros (dispostos pelo delírio, pelo clima onírico, pela imprecisão) que permeiam os romances –, quanto da artilosa encenação da interseção autor-personagem, a partir do que o desregramento dos fios impede a clareza da tessitura, torna-se cada vez mais latente como a própria ciência, com seus estatutos de autoridade e de verdade (tanto que foi caracterizada por Buffon, séc. XVII, como “a descrição exata de tudo”³²⁸), mostra-se marcadamente sujeita à suspeição; ela que também está ancorada num discurso, isto é, na linguagem, essa via através da qual – conforme apregoa o discurso hegemônico ocidental – inscreve-se a razão.

Tanto os indecifráveis corpos dos viandantes nollianos quanto o corpo textual entrecortado de díspares relatos expressam metaforicamente que a possibilidade de redenção da origem e, vinculado a essa noção, do passado – assim como dos documentos-monumentos que o vivificam – está na cisão que incide sobre esses materiais de memória, que são a base de que a História reluta em prescindir, mas que a arte, com seu ímpeto transgressor, insiste em fraturar. Das retaliações operadas pela ficção resta uma imagem decantada: a de um corpo suspenso. O corpo do texto, operando lá e cá ao mesmo tempo – como, segundo Deleuze, atua

³²⁷ SANTOS. *Modos de saber, modos de adoecer*, p. 59.

³²⁸ Citado em PRATT. *Os olhos do Império*, p. 71.

o sentido – e o corpo histórico-ficcional desses personagens, acima de quaisquer discursos imbuídos de verdades impostas e abertos a solidárias leituras.

CONCLUSÃO

O EU, O ÚNICO, O INÍCIO E O FIM

Sou mais que santo, pois não sou ordenança de nenhum deus, sou único.

NOLL. *A fúria do corpo*, p. 242.

Na cena final do romance *A fúria do corpo*, o narrador e sua companheira Afrodite – esse *Doppelgänger* em quem o leitor vê-se inevitavelmente projetado – admiram de uma calçada a Baía de Guanabara, dando-se conta de que estão ilhados pela cidade, sem nenhum cais onde aportar o seu idílio. Dirigem-se, então, a um lago artificial onde se banham vários mendigos, com quem “em farta farra” usufruem a água que jorra de um chafariz. Admirando a exuberância da mulher que o segue, o narrador aproxima-se dela “como se da primeira vez...”.³²⁹ As palavras que fecham o relato abrem-se, acumpliciadas pela artimanha das reticências, a um recomeço, corroborando barrocamente com as volutas textuais em cujo emaranhado o leitor não tem como caminhar sem percalços, imagéticos, vertiginosos, vocabulares.

Na celebração da água, esse elemento que é símbolo de vida, e em que também mergulha o narrador de *O quieto animal da esquina*, também fechando seu relato, dispõe-se o anúncio de um recomeço. Mas não somente; em *Berkeley em Bellagio* “junto ao lago di Como”³³⁰, margeado pelas águas profundas, o personagem mergulha na linguagem de múltiplas temporalidades e de gozos profundos, por ela explicitados, rendendo intermitentes

³²⁹ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 276.

³³⁰ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 20.

louros aos líquidos vertidos pelos corpos, como o sêmem do *ragazzo* com quem se envolve, o rapaz “que 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 [...]”³³¹, de modo que a água se transmuta – como tantas vezes o personagem – em outros líquidos, em ondulante desafio à fixidez. Em *Lorde*, diante das águas de um rio, mesmo que não translúcidas, onde acabara de presenciar um suicídio, o narrador sente-se potencialmente vivo, mais até, sobrevivente: “E sorri largamente para as águas cinzentas do rio: eu era um sobrevivente em flor.”³³² Em meio à mendicância (*A fúria do corpo*), em meio à perda (*O quieto animal da esquina*) e diante de uma cena de morte (em *Lorde*) há o anúncio de um acontecimento, de um desvelamento que se manifesta enquanto possibilidade. É o que expressam compactuantes as palavras do narrador do primeiro romance: “[...] tocamos a miséria da Cidade não para chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas.”³³³

A enunciação do personagem fortalece-se à medida que a identificamos reverberada nas outras obras do autor. À rejeição ao “lodo da impotência” impõe-se a urgência do trânsito incessante, matizado pelo desapego a quaisquer marcos, materiais, temporais e espaciais, normalizadores, que se pautem pela rigidez; daí a recorrência aos excessos lingüísticos e corporais que, como atesta Peter Pál Pelbart, “alteram o estatuto da memória, da repetição, da gênese, afetando, assim, forçosamente, nossa relação com a idéia de projeto, de história e, principalmente, de sentido.”³³⁴ Eis o que vemos ficcionalizado nos romances de João Gilberto Noll, a começar, vale frisar, por uma total cumplicidade com a

³³¹ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 29.

³³² NOLL. *Lorde*, p. 87.

³³³ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 275.

³³⁴ PELBART. *Tempos agonísticos*, p. 69.

diluição temporal, no que concerne à pregnância da tradicional tripartição diacrônica em passado, presente e futuro, que implica numa ordenação sistemática de indiscutível amplitude, pertinente à constituição da História, dos discursos, das normatizações de conduta.

Destarte, a emergência tanto de uma temporalidade, quanto de uma espacialidade, flutuante, dissolvida, faz precipitar uma multiplicidade de sentidos e de direções que, se projetados para o âmbito da escrita e da leitura possibilitam justamente o seu desatrelamento de quaisquer interpretações pautadas na univocidade e na precisão, abrindo-se a uma variação infinita. Essa condução atesta, dessa forma, a visão deleuziana – sempre contra as multifárias configurações do Mesmo – de uma temporalidade rizomática, múltipla, como uma “modalidade incondicionada, imanente, positiva”,³³⁵ corroborando com a potência da vida que vem, desde o primeiro capítulo, norteando nossa leitura.

Movidos por tais injunções é que o andarilho e o nômade, de reiterada participação nessas ficções, encenam a não-fixação – de um espaço e ao mesmo tempo de um sentido – subvertendo o próprio jogo dentre cujas disposições transita. O sociólogo Zygmund Bauman utiliza a metáfora do jogo para se referir ao modelo capitalista do apoderar-se mais e mais, sendo esse o apelativo veiculado por todos os meios, e em todos os lugares, “e não existem normas exceto o imperativo de saber aproveitar bem as cartas de que se dispõe.”³³⁶ A sedução do mercado torna quase impossível a pretensão de sair do jogo; há, entretanto, aqueles que, incapazes e indolentes, devem ser mantidos fora dele, são o refugio. Afirma o autor que esses inaptos a participarem do jogo são encarados como um “malogro coletivamente causado”³³⁷ que acabam sendo redefinidos como classes perigosas, e ainda, como classes de criminosos.

³³⁵ PELBART. *Tempos agonísticos*, p. 78.

³³⁶ BAUMAN. *O mal-estar da pós-modernidade*, p. 56.

³³⁷ BAUMAN. *O mal-estar da pós-modernidade*, p. 57.

Se nos é possível identificar os narradores nollianos como “refugos do jogo”, na esteira das considerações de Bauman, é menos pela associação com a criminalidade e mais pela opção em não compactuar com suas regras, nem por sentirem seduzidos pelo seu apelo. É, ademais, significativo considerar com Pelbart que, mais do que bens, são ofertadas formas de vida. Reportemo-nos às palavras do ensaísta: “Através dos fluxos de imagens, de informação, de conhecimento e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividade.”³³⁸

É nesse sentido que se torna possível vislumbrar, através do arbítrio exercido por esses personagens, uma insistência em resistir às conjunções dominantes. Principalmente se não perdermos de vista – à luz de Antonio Negri e Hardt – que há um território subjetivo que extrapola as margens do Império.

Este estudo surgiu movido por um desejo desconstrutor, qual seja, de perscrutar estratégias através das quais a literatura, com sua natureza intersticial, dribla ou rejeita a totalização, principalmente por ser um dos poucos espaços em que há a possibilidade de resistir à reificação típica do nosso mundo. Ao termos passado, como asseveram Hardt e Negri, de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle e, além disso, ao constatarmos que na pós-modernidade as relações se dão muito mais no nível da superfície do que da profundidade – cabe-nos considerar que as estratégias epistêmicas têm que ser muito mais performáticas. Daí a relevância de, na eleição dessa via de leitura, trazermos à cena essas obras com que podemos trabalhar nesse âmbito da exterioridade, que Homi Bhabha chamou de contra-modernidade, por expressarem desejos de singularização passíveis de refletir uma inadaptação à globalização, uma inadequação face à incorporação global; obras que compactuam com a resistência à homogeneização.

³³⁸ PELBART. *Vida capital*, p. 20.

Em *Multidão*, Hardt e Negri definem o período atual como “interregno global”, um período de transição em que os processos recentes de globalização impõem ao corpo político uma nova “fisiologia”, com que corrobora o ocaso dos Estados-Nação. Nesse contexto deslinda-se, segundo os autores, uma “nova topografia da exploração e de novas hierarquias econômicas, cujas linhas desenham-se acima e abaixo das fronteiras nacionais”.³³⁹ Salientam os teóricos – ao detectarem a vigência de um *apartheid* global, concebido como uma inclusão hierárquica que mantém a lógica da exploração de uns sobre os outros – que esse corpo político global está ainda pautado nas relações de poder.

A questão é que, reconhecido o contexto – mesmo em sua dimensão global mantenedor de divisões hierárquicas e redes de poder, posto que reconfiguradas – importa-nos a constatação, ainda à luz dos dois autores, da existência dos corpos que escapam ao controle das estruturas de poder; desses corpos extremamente fluidos e fugidios, impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade – ou, como preferem Hardt e Negri, dessa “carne da multidão” – porquanto “[...] é puro potencial, uma força informe de vida, e neste sentido um elemento do ser social, constantemente voltado para a plenitude da vida.”³⁴⁰ Tendo sido essa a questão que, desde a primeira página, impôs-se como mote deste estudo, não houve como desprezar, ou ignorar, a força que tiveram os excursos filosóficos nietzschianos em prol de uma potencialização da vida. A própria significação da “vontade de potência” – “[...] enquanto possibilidade de um povo superar-se a si mesmo ou de um indivíduo redimir a própria existência.”³⁴¹ –, que merece ser reinvocada, uma vez que, recontextualizada, motivou tanto a escolha das ficções quanto das teorias que matizaram essa leitura sobre as obras de João Gilberto Noll.

³³⁹ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 217.

³⁴⁰ HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*, p. 251.

³⁴¹ MARTON. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 41.

É inquestionável, nesse sentido, a primazia que adquire o corpo que, semanticamente ampliado, é corpo físico, carnal, textual, social, político; corpo cuja acepção expande-se para retornar à mesma, ratificando de maneiras múltiplas a opção libertária, e potente, dos narradores do autor porto-alegrense. O corpo em fúria, nas antinomias da ordem e da boa-conduta, o corpo em seus excessos, o corpo dionisíaco na contramão do fluxo homogeneizante embalado por normatizações; o corpo sempre em fuga do Mesmo (na irresistível concepção deleuziana).

Outrossim, tal como os incontroláveis corpos desses personagens, a literatura de João Gilberto Noll é inabarcável, não se presta a esquematizações aprisionantes. Vejamos o que enuncia o narrador de *Bandoleiros* em determinado momento:

Há sempre alguém a postos para declarar que estou perdido. Que já é outro o rumo das coisas e que eu me atrasei. Que a História marcha, e olha como ainda estou cheio de ilusões. Tudo marcha em direção a uma clareza que absolutamente não compreendo.³⁴²

Nesse ponto, seu relato reverbera o dos outros personagens do autor, fazendo confluir nessas palavras a reiterada opção por um ritmo diverso ao do senso comum, por uma percepção das vivências e da História que dista da clareza (leia-se racionalidade). Irmana-se, assim, ao andarilho de *A fúria do corpo* que, ao final do romance, expressa que compreendeu estremunhado que sobreviveu até ali, que sobreviveu à sua própria morte, palavras redentoras que bem complementariam as enunciadas pelo personagem de *Bandoleiros*, e que, sem dúvida, poderiam ser igualmente reportadas aos demais narradores de Noll.

E a redenção perfaz-se na vacância, na itinerância; aí onde a singularidade se faz vislumbrar, não mais nos moldes anteriores – dissolvendo, portanto, de vez com a

³⁴² NOLL. *Bandoleiros*, p. 248.

possibilidade de qualquer ideal de soberania moderno, racionalizante –, mas instaurando a visão de um sujeito circunstancial e rizomático, um sujeito constelar, cumpre frisar, passível de se recriar a cada nova ancoragem, que é também ponto de partida. E brada o bandoleiro: “[...] cada coisa me retém em seu domínio, e eu quero andar.”³⁴³

Todos os narradores nollianos o querem, mas não andar em direção a um télos redentor, messiânico e delimitado. Vejamos a seqüência das palavras anteriores: “Quero andar como se eu não aceitasse nada. Fosse pura oposição [...] Então, me explica, por que não se toma uma atitude, agora. Que tal aquela que nos jogasse fora da jogada, hein?”.³⁴⁴ Expressa, assim, ficcionalmente, o desejo que o move, que o impulsiona a seguir. Conjuga-se, nessa enunciação, com a dissertação de Bauman sobre o jogo que nos envolve, ratificando a sua não-aceitação, a sua esquivez a quaisquer jogadas pré-concebidas e castradoras das singularidades. É dessa circunscrição que, intempestivamente, esses personagens todos ousam se desviar, afirmando no apego ao instante e na assunção de um ritmo próprio a sua causa singular, causa que se renova a cada romance de João Gilberto Noll em que a ameaça de um retorno do mesmo – pois que há um ímpeto que furiosamente revém – deságua na potência da reinvenção.

Modulados pela vertigem que freqüentemente os assalta, e sem a qual a vivência seria por demais claustrofóbica, sufocante, esses narradores perfazem suas inusitadas vacâncias apostando na não-adaptação – aos dogmas, às normas, às teorias, ao aparato social – enquanto alçam do chão da certeza seus corpos ensandecidos e atemporais, seus corpos em fúria modulados pela ânsia da singularização e, utilizando uma expressão de Guattari, por

³⁴³ NOLL. *Bandoleiros*, p. 221.

³⁴⁴ NOLL. *Bandoleiros*, p. 221.

“ritmos e orquestrações existenciais inéditos e inusitados”³⁴⁵ que extravasam através da linguagem.

Cravados na imanência, esses narradores homodiegéticos escoam seus relatos ao ré do chão, carimbando na carne do mundo a marca de sua singularidade, o seu eu, início e fim, alfa e ômega de toda a crença. Uma vez que o texto de João Gilberto Noll não se presta a quaisquer conclusões – o que certamente despotencializaria a sua escritura –, porquanto acena somente a partida e nunca a chegada, faça mos, então, reverberar, como insistente *leitmotiv*, a imagem-chave expressa em *A fúria do corpo*:

Eu? A vertigem me toma agora com mais ímpeto, sinto no entanto que essa vertigem tem o sabor da vitória mais definitiva, caminho a esmo, enormes labaredas quase me alcançam mas me sinto imune, tonto vago por um mato mais encorpado, troncos estalam, estertoram suas excelências, e de repente me vejo diante de um tronco ainda intocado, olho minhas unhas fortes, vou cravando minhas unhas na casca espessa do tronco, os dedos sangram, vou cravando minhas unhas na espessa casca do tronco e perfurando num movimento quase sobre-humano uma letra e, depois, achando que não agüento até o fim, os dedos sangram, perfuro mais uma letra – eternamente unidas as duas letras – ajoelho-me com toda a devoção diante delas e leio a palavra, a pronuncio: EU.³⁴⁶

³⁴⁵ GUATTARI. *Caosmose*, p. 31.

³⁴⁶ NOLL. *A fúria do corpo*, p. 262.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ACHUGAR, Hugo (Org.). *Derechos de memoria: nación e independencia en América Latina*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2003.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- ADORNO, T.; ORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global*. Trad. Atílio Brunetta. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- ARTIÉRES, Phillipe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, v. 11, n. 21, p. 11. [S.L.: s.n., 19--]
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAVCAR, Evgen. O corpo, espelho partido da história. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: COSTA LIMA, Luis (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço e Gláucia Renate. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Eduardo. Schopenhauer e o conhecimento. *Revista Mente, Cérebro & Filosofia*, São Paulo, n. 4, p. 16, jun, 2007.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DA ROS, Adrianna Meneguelli. *O jogo do reverso e o reverso do jogo tabucchiano*. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- FEATHERSTONE, Mike. Cultura global: introdução. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global*. Trad. Attílio Brunetta. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Ditos & escritos. v. V.
- FOUCAULT, Michel. Sexualidade e solidão. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Ditos & escritos. v. V, p. 100.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. 17. ed. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rachel Ramallete. 33. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia C. Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HARDT Michael; Antonio NEGRI. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Aurélio séc. XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACERDA, Rodrigo. *Vista do Rio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEVY, Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAIA, Antônio C. Foucault e Adorno: mapeando um campo de convergências. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.
- MARTINS, Leda. Os falseios da mimese. In: MARTINS, Leda Maria; MOURA, Murilo Marcondes; PEIXOTO, Sérgio (Orgs.) O eixo e a roda, revista de literatura brasileira. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2001, V. 7.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP; FAPESP, 1999.
- MIRANDA, Wander M. Latino-americanismos. *Margens, márgenes – Revista de Cultura*, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n. 1, p. 55, jul. 2002.
- MIRANDA, Wander Melo. Notas à margem de “América Latina en la encrucijada de la modernidad”. In. *América: descoberta ou invenção: 4*. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- NEPOMUCENO, Eric. Anotações sobre um gigante silencioso. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo & Chão em chamas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas, II. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, s.d. (Col. Os Pensadores, n. XXXII.)
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Rio de Janeiro: Alhambra, s. d.
- NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. 3. ed. Trad. Joaquim José Farias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Trad. Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- NOLL, João Gilberto. O avesso do conhecimento. Entrevista concedida ao Correio Brasiliense, em 10 de Novembro de 2002. Disponível em: <www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Acessado em: dez. 2006.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Companhia das Letras, 1992.

- OLIVEIRA, Bernardo B. C. de. *Olhar e narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PELBART, Peter Pál. Tempos agonísticos. In. PESSOA, F.; CANTON, K. *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007. Seminários Internacionais Vale do Rio Doce.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, F.; CANTON, K. *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007. Seminários Internacionais Vale do Rio Doce.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- PRATT, *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Gutierrez. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz & VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo M. Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo & Chão em chamas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia T. Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In. MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.
- VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. Trad. Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, G.; KUSCHNIR, Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Obras de João Gilberto Noll

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

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

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

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

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

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

NOLL, João Gilberto. Bandoleiros. In. _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

Sites

http://www.copodemar.com.br/hip_noll.htm

www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html