

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Bruno da Costa e Silva

FIGURAÇÕES DO ESTRANGEIRO EM *BERKELEY EM
BELLÁGIO E LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

Belo Horizonte
2011

Bruno da Costa e Silva

FIGURAÇÕES DO ESTRANGEIRO EM *BERKELEY EM
BELLAGIO E LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada “Figurações do estrangeiro em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll”, de autoria do mestrando Bruno da Costa e Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof^a Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Prof^a Dra. Viviane Cunha – FALE/UFMG

Prof^a Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 3 de maio de 2011.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira, pela confiança e pela orientação cordial e competente.

Ao Mateus Alves Silva, companheiro de viagem, pelo apoio fundamental.

À Branca Puntel, por ter ajudado a tornar este percurso algo mais divertido e menos solitário.

À Érica Lima, Adriana Freitas, Yara Augusto, Leonardo Nunes, Larissa Agostini, Carolina Barcellos, Cristina Dulce, Eduardo Malta e a todos os meus amigos, pela acolhida e pela paciência.

Ao Bernardo de Amorim, pelas leituras, sugestões e correções.

Aos professores, funcionários e colegas do Pós-Lit, pelas diversas contribuições.

Ao tio Célio Tavares, pelo incentivo, à tia Ana Rita e às primas Débora e Letícia, pelo carinho e pela torcida.

Agradeço, enfaticamente, à minha mãe Eneida, à avó Salve e à tia Maria Célia, pelo suporte de sempre.

E, finalmente, ao CNPq, pela bolsa que possibilitou a execução deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os romances *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll, a partir da temática do estrangeiro, linha de força que atravessa ambos os livros, os quais pensamos poderem compor, no contexto da obra deste ficcionista, uma espécie de díptico. É possível entrever, nos primeiros romances publicados pelo autor no século XXI, uma maneira particular de se escrever a viagem, que nos convida a aproximar os viajantes, ali encenados, do sujeito que se vislumbra “estrangeiro para si mesmo”. Os narradores-protagonistas, ao empreenderem jornadas no exterior, colocam sob suspeita a própria identidade, uma vez que reconhecem, na estranheza, não apenas uma situação transitória de quem está fora do país de origem, mas, antes, uma condição estruturante do sujeito. Os conflitos engendrados na terra estranha – sejam com relação à língua, como em *Berkeley em Bellagio*, sejam no confronto com a auto-imagem, como em *Lorde* – levam-nos a pensar, com o apoio da argumentação de Julia Kristeva, que a noção de estrangeiro, em Noll, aparece como algo que está para além das definições convencionais, uma vez que se situa, sobretudo, no terreno da subjetividade.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the novels *Berkeley em Bellagio* and *Lord* by Joao Gilberto Noll considering the perspective of the foreign as a power line that runs through both novels. These works of fiction were considered - in the context of Noll's production - a diptych. It is possible to identify in the author's first 21st century novels a particular way of writing about traveling which invites us to bring together the travelers staged there as his audience and the man who sees himself as a foreign. As the narrator-protagonists undertake journeys abroad, they subject their own identity to questioning. They recognize not only a temporary situation of those who are outside their country of origin, but rather a subjective structural condition. The conflicts engendered in a strange land - whether in relation to language, as in *Berkeley em Bellagio*, wheter in confrontation with self-image, as in *Lord* - lead us to think, with the support of Julia Kristeva's arguments, that the notion of being abroad, in Noll, appears as something that is beyond conventional definitions, lying mainly in the realm of subjectivity.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Estranhezas	
1.1. Do estrangeiro ao <i>estrangeiro para si mesmo</i>	19
1.2. Da viagem nolliana.....	33
2. O estrangeiro de <i>Berkeley em Bellagio</i>	40
3. O estrangeiro de <i>Lorde</i>	
3.1. Os motivos da viagem.....	67
3.2. O desejo de se tornar “outro”.....	74
Conclusão.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	101

*Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos.*

Ricardo Reis

O pouso

No aeroporto, o funcionário da imigração resmungou diante dos papéis do meu contrato com o instituto em Los Angeles. Por um vidro, via-se um trecho do solo esturricado do sul da Califórnia. Eu treinava em silêncio: “Sou dos raros com essa especialização”. Faltava um carimbo do consulado americano, sei lá. Custavam a me liberar. Uma flor brotava de uma pequena erosão. Em pouco mais que um poço de luz. Nesga de paisagem tão insignificante que me arrependi de ter passado 12 horas num avião para me dar de cara com um terreno anódino, que eu até poderia jardinar. Mas não sou jardineiro. Vinha por uma razão mais imponente. E procurava pelos bosques qualquer coisa que eu pudesse segurar, reter com força, talvez, até sangrar...

João Gilberto Noll

Introdução

João Gilberto Noll, escritor nascido em Porto Alegre, no ano de 1946, começou sua carreira literária em 1980, quando publicou os contos que compõem *O cego e a dançarina*. Logo após a estreia, o ficcionista gaúcho recebeu o primeiro de seus cinco prêmios Jabuti, acontecimento que não poderia deixar de causar uma boa impressão inicial, na crítica especializada. Após completar trinta anos de carreira, em 2010, podemos afirmar que o escritor ocupa um lugar de destaque, na literatura brasileira contemporânea. A obra de Noll se alargou, sendo composta, hoje, de dezessete livros, os quais contam com uma fortuna crítica de tamanho e envergadura consideráveis, sobretudo, para os padrões de um escritor que ainda se encontra em ativa produção.

No gênero conto, além do volume mencionado e de algumas participações em antologias, Noll publicou *A máquina de ser* (2007). A maior parte da sua obra, entretanto, é composta por romances, ainda que curtos. Alguns deles, inclusive, poderiam ser classificados como novelas, como nos sugere Avelar (2003). Em nossa pesquisa, preferimos adotar o termo romance, mesmo porque é esta a caracterização que encontramos nas edições correntes da obra do autor. São estes os seus romances: *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros de verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Canoas e marolas* (1999), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *Acenos e afagos* (2008) e *Anjo das ondas* (2010).

Além dos livros listados, Noll publicou, em 2003, *Mínimos múltiplos comuns*, reunião das micro-narrativas escritas, especialmente, para a extinta coluna “Relâmpagos”, do jornal *Folha de S. Paulo*. No ano de 2009, o ficcionista trouxe ao público duas narrativas breves, *Sou eu!* e *O nervo da noite*, direcionadas a leitores adolescentes, assim como também o é *Anjo das ondas*.

Alguns comentaristas da obra do autor, como, por exemplo, Flávio Carneiro (2005) e Karl Erik Schollhammer (2010), chamam a atenção para o fato de a sua estreia ter se dado na década de oitenta, época em que, como sabemos, o Brasil passava pelo processo de redemocratização. Isso marcaria, e muito, a sua escrita. De acordo com Carneiro, a literatura de Noll teria adquirido seus primeiros contornos a partir de um cenário que permitiria “uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas.”¹

¹ CARNEIRO, 2005, p. 28.

Se há ruptura, aqui, poderíamos acrescentar, ela se dá através da encenação do corpo, que, no universo nolliano, põe sob suspeita seus próprios limites, assumindo todo um potencial erótico, sem que se tema o patrulhamento da censura, nem qualquer espécie de repressão². Acompanhando a leitura de Carneiro, notemos que a ficção de Noll aparece em um momento em que se começou a observar, com mais nitidez, um

Deslocamento das ideologias estabelecidas, esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos da contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de *missionário*, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente.³

Se seguirmos essa linha de raciocínio, poderemos compreender que Noll recusa os empreendimentos literários relacionados à coletividade, como seria, por exemplo, a iniciativa de narrar para recriar, ficcionalmente, a história de um povo ou de uma nação. Desprovido de utopia e de um projeto, nesse sentido, eloquente, o narrador-protagonista de Noll aparece como um sujeito errante e à deriva, cuja identidade passa por um processo constante de dissolução e fragmentação, o que pode ser observado em todos os livros do autor. Vejamos o que Karl Erik Schollhammer afirma a esse respeito:

Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de perversas realizações do desejo.⁴

Neste mesmo texto de Schollhammer, publicado trinta anos depois da primeira edição de *O cego e a dançarina*, encontramos, ainda, a afirmação: “Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência.”⁵ Como vemos, a obra do ficcionista gaúcho já, aqui, revela seu

² Silviano Santiago (2002), em resenha sobre a *A fúria do corpo*, afirma que, nesta narrativa, a própria linguagem se liberta dos pudores e da repressão, de maneira que a palavra parece sair pelos poros do corpo, já não se enquadrando – e tampouco se limitando – ao modelo “asséptico” imposto pelos generais: “A palavra se submerge na merda e no suor para encantar-se em esperma [...]” (SANTIAGO, 2002, p.77). Uma postura como essa se tornaria uma tônica da literatura nolliana. Em toda a sua obra, até *Acenos e afagos*, podemos observar – em alguns casos, em maior grau, em outros, em menor – uma narração que não se furta a se embrenhar pela seara do erotismo.

³ CARNEIRO, 2005, p. 19. Grifo do autor.

⁴ SCHOLLHAMMER, 2010, p. 32.

⁵ SCHOLLHAMMER, 2010, p. 32.

status e relevância para a literatura brasileira contemporânea, cujas últimas três décadas o escritor atravessou em plena produção literária.

Neste início do século XXI, a crítica especializada vem atentando para a ideia de que os protagonistas dos romances de Noll, pelo menos até *Acenos e afagos*, parecem ser variações de um hipotético “mesmo sujeito”. Isso pode ser pensado pelo fato de os protagonistas nollianos compartilharem, entre si, traços comuns. Com efeito, trata-se de figuras solitárias, desfamiliarizadas, desenraizadas, enfrentando processos acelerados de envelhecimento, submetidas a uma crise de identidade que as leva a experimentar uma verdadeira errância pelas cidades, na tentativa, na maioria das vezes, inútil, de se apegar a algo ou a alguém. Esse seria o sujeito que transitaria de um livro a outro, ora aparecendo como mendigo ou vagabundo, como, por exemplo, em *A fúria do corpo*, ora como escritor, como em *Bandoleiros*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, ora, ainda, como ator decadente, em *Hotel Atlântico*, ou como fazendeiro, em *Acenos e afagos*, para ficarmos com apenas algumas possíveis caracterizações. Segundo Flávio Carneiro, o que ocorre seria o seguinte:

De um romance a outro, Noll vai retocando sua criatura, esse homem anônimo que vaga pela cidade grande movido menos por suas próprias pernas que por algum instinto de sobrevivência, feito um quieto animal, cujo desejo seja apenas o de permanecer em paz no seu canto. Obrigado a sobreviver, o homem maduro e inadaptado, *sempre um estrangeiro*, carrega a si mesmo através dos dias como um fardo que torna-se pouco menos pesado somente quando, vez ou outra, depara-se com alguém da sua espécie, um outro animal qualquer também perdido, errante.⁶

Ressaltemos que o termo “quieto animal” é uma alusão clara ao romance *O quieto animal da esquina*, narrativa em que o protagonista aparece como um sem-teto que se afirma poeta. O trecho citado nos servirá de mote para que possamos indicar a hipótese central de nosso trabalho. Foi a partir da ideia de que o estrangeiro poderia ser visto como um *topos* da poética nolliana que nos surgiu a provocação para pensarmos, de maneira sistemática, a respeito das figurações do estrangeiro, especificamente, em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, romances de 2002 e de 2004, respectivamente. Lembremos que se trata dos dois primeiros livros do gênero publicados pelo autor, no século XXI.

Focalizar os dois romances torna-se pertinente, sobretudo, pela evidência de possuírem uma estreita relação de semelhança, o que se mostra mais notável quando os lemos tendo em vista a questão do estrangeiro. Sérgio de Sá (2010) afirma que *Bandoleiros*, *Berkeley em*

⁶ CARNEIRO, 2005, p. 105. Grifos nossos.

Bellagio e *Lorde* compõem uma “informal trilogia”⁷, no contexto da obra do ficcionista gaúcho. Isso se deveria, precisamente, ao fato de as três narrativas encenarem viagens de protagonistas escritores, rumo ao exterior.

Essa ideia não nos parece, em nada, descabida. Para este trabalho, no entanto, nossa proposta consiste em lermos, apenas, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, a partir de uma perspectiva que nos remeteria a uma espécie de “díptico”, o qual pensamos os romances poderem compor, dentro da obra nolliana. Vale frisar que uma narrativa não é a continuidade da outra. São, antes, unidades autônomas, as quais podem, evidentemente, ser lidas separadamente, mas que não deixam de estabelecer, entre si, um diálogo intenso. Essa ideia pode ser depreendida da leitura de Diana Irene Klinger (2007), que analisa os textos, articuladamente, com o particular objetivo de desmascarar, neles, os falseios do autobiográfico.

O termo “díptico”, que acabamos de usar, parece-nos adequado, em primeiro lugar, tendo em vista que se trata dos dois primeiros romances nollianos do século XXI, cujo intervalo de publicação é de apenas dois anos. O que acontece é que as narrativas parecem encenar um sujeito mais distanciado daquele da década de oitenta. Os próprios escritores-protagonistas se apresentam como intelectuais mais velhos, amadurecidos, ao mesmo tempo, cansados e desprovidos de um vigor físico que ainda podíamos notar no “escritor-bandoleiro”, termo cunhado por Sá. Se o jovem protagonista de *Bandoleiros* teria escrito apenas um livro, os de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* já trariam seis ou sete, na bagagem.

Os primeiros protagonistas nollianos do século XXI, portanto, caracterizam-se como escritores de meia-idade, cujas obras teriam conquistado o respeito da crítica, embora não fossem lidas pelo grande público. Viveriam precariamente, no Brasil, sustentando-se graças ao baixo retorno financeiro que obteriam dos direitos autorais de seus livros. O seguinte trecho foi extraído de *Lorde*, mas caberia, também, em *Berkeley em Bellagio*:

Sim, só me restava posar como proprietário inefável dos meus volumes, aceitar com convicção que eles tinham alcançado prestígio dentro e fora do país em algumas traduções e vir, vir para cá antes que eu tivesse de gritar em vão por salvação.⁸

Os protagonistas, então, empreendem viagens para países desenvolvidos, amparados por uma espécie de mecenato internacional. Seus deslocamentos não deixam de sugerir uma

⁷ Cf. SÁ, 2010, p. 127.

⁸ NOLL, 2004, p. 17.

ideia de fuga, desejada por quem não encontra, no país natal, nenhuma segurança para a própria sobrevivência. É este o eixo central de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*: a jornada que ambos os protagonistas fazem por terra estrangeira, financiados por instituições do dito primeiro mundo, incentivadoras da arte e da cultura.

No primeiro livro, o percurso tem início na Universidade de Berkeley, na Califórnia, continuando pelo vilarejo italiano de Bellagio, até finalizar com o retorno à terra natal, Porto Alegre. O segundo, por sua vez, encena uma viagem sem retorno, cujo destino é a Inglaterra, por onde o protagonista circula, entre Londres e Liverpool. O que observamos são viagens realizadas a partir de motivações semelhantes, mas as quais, ressaltemos, não deixam de ser desenvolvidas de maneiras distintas, em cada romance. É isto o que veremos, detalhadamente, no segundo e no terceiro capítulos do estudo.

Das duas jornadas, podemos depreender um importante ponto em comum, relacionado à ideia de estrangeiro com a qual as narrativas dialogam. Os protagonistas, como salientaremos, não se deslocam de seu país de origem para desbravar, explorar ou captar possíveis particularidades das terras desconhecidas, a partir do olhar de quem vem de fora. O estrangeiro-viajante, aqui, com efeito, não se apresenta, necessariamente, como o “ser em aberto” para um novo mundo que se descortina. Se, por um lado, ele não convive com a alteridade com o objetivo de extrair dela aprendizagem, por outro, não impõe sua identidade ou sua visão de mundo àquele que lhe é estranho.

Não se trata, enfim, de um viajante que teria como objetivo esmiuçar, através do olhar, outros povos e outras culturas, para extrair deles algum conhecimento. Tampouco o que se tem é o viajante épico, cujo paradigma é Ulisses, figura que viaja para voltar para casa, lugar da identidade, a qual se constitui como algo que nem mesmo os contratemplos da jornada empreendida, na *Odisséia*, são capazes de abalar.

O olhar do estrangeiro, em Noll, seria um olhar chapado, incapaz de extrair significações do espaço, bem como do outro, com o qual se defronta. Neste sentido, ele iria ao encontro do que diz Nelson Brissac Peixoto (2002), para quem a cidade contemporânea possibilitaria, ao indivíduo que nela se insere, somente um olhar limitado sobre as coisas, o qual se tornaria cada vez mais raso devido à velocidade com que os “passageiros metropolitanos” circulam, sem defesa frente ao achatamento da paisagem⁹. Segundo o autor:

Mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria constituição da realidade.

⁹ Cf. PEIXOTO, 2002, p. 361.

Hoje o real é ele mesmo uma questão. As autopistas de alta velocidade – além da informatização – transformam por completo o perfil das grandes cidades e portanto a nossa experiência e nossa maneira de ver. O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta *crescente* velocidade determinaria não só o olhar, mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós.¹⁰

Para analisarmos as jornadas dos protagonistas em questão, partiremos do pressuposto de que as viagens, nessa ficção, não apresentam função redentora, pedagógica ou edificante, nem resultam em formação para o sujeito, como se pode ver no ensaio intitulado “*Bildungsroman* em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagens?”, de Idelber Avelar, bem como nos textos de Marques (2003) e Guimarães (1997), aos quais voltaremos, oportunamente. As pesquisas desses autores serão importantes, para nós, porque nos mostram que a literatura de Noll é, precisamente, uma escrita demarcada pelos vários impasses da contemporaneidade, como, por exemplo, a radicalização da impossibilidade da transmissão da experiência, se pensada, em particular, a partir da perspectiva benjaminiana.

Mostraremos, então, que as viagens nollianas podem ser vistas a partir da ideia de que a única lição a ser extraída remonta à constatação de que, com o outro, já não é possível aprender mais nada. Tal assertiva estaria em consonância com o que afirma Sérgio Cardoso (2002): “É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante[...]”¹¹ Nessa perspectiva, poderíamos perceber que o estrangeiro que se faz notar aparece, tão somente, pelas brechas da identidade.

Na literatura de Noll, o jogo da identidade tem mesmo as cartas embaralhadas, de modo que as fronteiras que existiriam entre o “eu” e o “outro” tornam-se cada vez mais difusas. O estrangeiro, aqui, não aparece, de modo obrigatório, em oposição ao nativo. Identidade e alteridade já não são vistas, necessariamente, como instâncias antagônicas, uma vez que elas se interpenetram, passando a coexistir dentro da mesma esfera. É diante destas circunstâncias que nos pareceu adequado pensar o estrangeiro a partir da ideia de “estrangeiro para si mesmo”, tal como a preconiza Julia Kristeva, no livro *Estrangeiros para nós mesmos*.

Ressaltemos que a obra citada nos servirá como a principal referência para analisarmos o modo como a estranheza aparece, nos romances em questão. O livro consiste em um estudo da condição do estrangeiro, na cultura ocidental, desde a época dos gregos até a descoberta freudiana do inconsciente, passando pelas proposições de filósofos como Kant e

¹⁰ PEIXOTO, 2002, p. 361. Grifo do autor.

¹¹ CARDOSO, 2002, p. 359.

Herder, dentre outros. Muitos dos apontamentos, frequentemente, bastante metafóricos, que a ensaísta tece acerca desse operador de leitura nos serão úteis, com destaque para aqueles em que a psicanalista e teórica da literatura redimensiona o conceito de estrangeiro, a partir da acepção freudiana do *unheimlich*.

Uma vez esboçados o objetivo e a metodologia básica de nosso estudo, faremos, agora, algumas considerações que apontarão outros pressupostos sobre os quais serão desenvolvidos os capítulos que virão na sequência.

Em relação à dificuldade que os viajantes-estrangeiros de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* têm, no que se refere ao estabelecimento de vínculos, à identificação, e, sobretudo, à possibilidade de comunicação com o outro, podemos perceber que essas narrativas encenam as cidades como espécies de “Babéis contemporâneas”. Para avançarmos nessa ideia, recuperemos algo da simbologia bíblica da Torre de Babel, o que pode ser localizado no seguinte trecho do verbete “Babel”, do *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant:

A torre de Babel significa confusão. A palavra Babel provém da raiz **Bil** que significa confundir. O homem presunçoso eleva-se desmesuradamente, embora lhe seja impossível ultrapassar sua condição humana. A falta de equilíbrio leva à confusão nos planos terreno e divino e os homens já não se entendem: já não falam a mesma língua, o que quer dizer que entre eles já não existe o mínimo de consenso, cada um a pensar somente em si e a considerar-se um Absoluto. [...] Constitui-se numa espécie de conclusão, ao cabo dessa primeira história da humanidade, que se caracterizou por uma formação progressiva de grandes impérios e grandes cidades.¹²

Ideias relacionadas a “confusão”, “grandes cidades” e indivíduos que não se entendem são extremamente recorrentes em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. A comparação do espaço urbano com a Babel pode ser lida, inclusive, no estudo de Luís Alberto Brandão Santos (2005), em que o autor mostra, a partir da leitura que realiza da obra de Paul Auster, que a referida imagem pode ser bastante produtiva para pensarmos os textos contemporâneos. Acompanhemos as palavras do autor: “[...] a grande cidade é a Babel Moderna, lugar da confusão, do desentendimento irreduzível, da impossibilidade de os homens se comunicarem – a inviabilidade mesma de um projeto comum.”¹³

Em *Berkeley em Bellagio*, as cidades de Berkeley, Bellagio e Porto Alegre podem ser pensadas como distintas “Torres de Babel”, principalmente, se considerarmos a efervescência do convívio entre variadas línguas, no interior do romance. O narrador-protagonista do

¹² CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 111.

¹³ SANTOS, 2005, p. 48.

primeiro livro analisado, como veremos, submeterá sua identidade à crise, justamente, a partir do conflito que se engendra pela questão da língua. É por aí que se marca a estranheza, na narrativa.

Ressaltemos que, durante a estadia nos espaços de Berkeley e de Bellagio, no romance de 2002, o estrangeiro se depara com o problema linguístico de não falar inglês, a língua franca desses locais. Mesmo em Bellagio, o inglês é a língua preponderante. Apesar de a cidade situar-se na Itália, ela aparece como metonímia de Berkeley, por abrigar a instituição norte-americana incentivadora da cultura, onde o protagonista se hospeda. Lá, a comunicação com o outro é praticamente nula, uma vez que a língua materna do personagem principal – o português – afigura-se, para os demais hóspedes, como um código ininteligível.

Quanto ao mesmo livro, ainda vale assinalar que, na economia da narrativa, as Babéis Berkeley e Bellagio se contrapõem a Porto Alegre. Observaremos que a capital gaúcha aparece como uma metrópole renovada e multicultural, capaz de receber refugiados de guerra, os quais, ali, poderiam recomeçar as vidas praticamente devastadas pelas circunstâncias enfrentadas em seus países de origem. Nesse contexto, observaremos que a visão que o protagonista tem da terra natal se redimensiona, a partir de determinado momento, assumindo-se como positiva. É o que se sugere, por exemplo, na própria viagem de volta: “Eu estava num avião de refugiados, mas para mim pareciam mais peregrinos que encontrariam em Porto Alegre a terra prometida, o novo reino de Alá, ou de qualquer profeta menor, de alguma tribo.”¹⁴

O contraponto das Babéis de *Berkeley em Bellagio* aparece, poderemos pensar, a partir da maneira com que cada cidade olha para a margem. Se, nas primeiras, o escritor-estrangeiro, oriundo da periferia, é tido como presença estranha, como um inadaptado à “ilha” dos intelectuais do chamado primeiro mundo, Porto Alegre se apresenta disposta à inclusão e ao acolhimento de indivíduos pouco ou nada favorecidos. A cidade, no caso, não deixa de se abrir para os problemas, não só da própria, como, também, de outras margens. Será interessante lembrar, neste ponto, que o romance foi publicado no ano em que Porto Alegre sediou, pela segunda vez, o Fórum Social Mundial, iniciativa que parece ter animado João Gilberto Noll, o qual, no final das contas, homenageia a terra natal, ao dedicar o livro à capital dos gaúchos.

Para darmos continuidade à nossa apresentação do trabalho, passando ao outro livro que nos interessa, notemos que a Londres de *Lorde* também pode ser comparada a uma Babel.

¹⁴ NOLL, 2003, p. 82.

Nessa cidade, o narrador-protagonista reside na região de Hackney, periferia da metrópole, reservada aos menos favorecidos e aos estrangeiros oriundos da margem. Na capital inglesa, o protagonista também observa, a partir desse contexto, uma profusão de línguas, as quais, para ele, afiguram-se, apenas, como ruídos “sem semântica”, expressão que, convém assinalar, é igualmente utilizada pelo narrador de *Berkeley em Bellagio*, para descrever o que ele ouve na instituição que o ampara.

Na viagem a Londres, porém, o que observaremos é que o problema da língua não parece ser o que marca, fundamentalmente, o conflito do estrangeiro, embora não deixe de ter implicações importantes. Conforme afirmamos anteriormente, ainda que a viagem do segundo romance não tenha volta, o que se encena de mais parecido com ela seria a possibilidade aberta para o exercício do idioma português. De Porto Alegre e da identidade do estrangeiro, em *Lorde*, o que restaria seria apenas a língua materna. Ressaltemos, por ora, entretanto, que a busca do protagonista de *Lorde*, como veremos no terceiro capítulo, estaria relacionada, sobretudo, a uma tentativa, um tanto quanto fracassada, de adesão e de vinculação, tanto ao outro, quanto à terra estrangeira.

Antes de finalizarmos esta seção, acrescentemos a ideia de que Londres aparece, em *Lorde*, como uma Babel repleta de contradições internas. O espaço metropolitano, nessa perspectiva, revelaria seus próprios abscessos, a partir dos sucessivos deslocamentos empreendidos pelo sujeito. Quanto mais ele se aproxima da periferia da cidade, com efeito, percebe que mais precário passa a ser o espaço, e, mais excluída, a população, não por acaso, estrangeira. Vejamos um trecho do romance:

Atravessei o Soho à toda, um pedaço da Oxford Street, lá vinha o 55 que me conduziria à verdade. Tomei-o, subi para o primeiro andar. Lá dentro falavam português, iraniano, chinês, vietnamita, inglês, espanhol, italiano, turco. O que vinham empreender naquelas ruas que, à medida que Hackney se aproximava, iam ficando mais feias, sujas, atribuladas por obras intermináveis? Tinha sérias dúvidas de que vivessem melhor naqueles becos de Londres do que em sua escassez natal.¹⁵

Aqui, acreditamos ser possível depreender um esvaziamento em relação à própria função das metrópoles, no mundo desenvolvido. Em *Lorde*, a capital inglesa aparece como um lugar saturado, que já não ofereceria, como outrora, boas condições para os imigrantes empenhados em melhorar as suas vidas. Como podemos observar, inclusive, a partir do excerto destacado, o narrador-protagonista chega a considerar plausível a hipótese de que a

¹⁵ NOLL, 2004, p. 60.

própria margem, no século XXI, poderia, ainda que com a escassez de recursos, oferecer uma vida um pouco melhor para seus habitantes.

Feitas essas considerações, apresentemos, brevemente, os três capítulos que compõem este trabalho. Nosso objetivo, para o primeiro, consiste em refletir acerca do deslocamento da noção convencional de estrangeiro, que se reorganizaria a partir do momento em que Julia Kristeva repensa a questão, ao cunhar o conceito do “estrangeiro para si mesmo”. Importa-nos ver, para além disso, alguns caminhos que a crítica literária vem sinalizando para o entendimento das viagens nollianas. Resgataremos, também, neste ponto, como se verá, alguns traços de Ulisses, o paradigma do viajante ocidental, a fim de estabelecermos um contraponto com o estrangeiro de Noll.

No segundo capítulo, nosso foco recairá sobre a questão do estrangeiro, especificamente, em *Berkeley em Bellagio*. Veremos como a identidade desse viajante é posta em xeque, e como a estranheza do sujeito se manifesta. Observaremos que, ainda que o protagonista retorne a Porto Alegre, essa volta ocorre de maneira relativizada, uma vez que, durante a viagem, sua identidade passa por sucessivos abalos, fazendo com que o sujeito possa vislumbrar, no final das contas, a própria condição de estrangeiro para si mesmo.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisaremos as figurações do estrangeiro de *Lorde*, aquele que viaja, segundo o próprio narrador, motivado por um desejo de se tornar “outro”, para, quem sabe, aderir à terra estranha. Veremos, então, até que ponto isso pode ser considerado uma empreitada possível. Outra questão relevante será pensar o conflito com o qual o escritor-estrangeiro se defronta, no que se refere à função de representar o Brasil, como intelectual, em Londres. Por fim, chamaremos a atenção, entre outros aspectos, para a relação de dependência que se estabelece com o anfitrião inglês, bem como para o papel de destaque que os espelhos têm, nessa narrativa.

1. Estranhezas

1.1. Do estrangeiro ao *estrangeiro para si mesmo*

Antes de partir para a análise das figurações do estrangeiro, nas narrativas escolhidas de João Gilberto Noll, acreditamos ser necessário responder às seguintes indagações: o que é o estrangeiro? Quem de fato ele é e como abordar a estranheza? A resposta poderia ser introduzida com o apoio do *Dicionário de símbolos*, onde se lê, no verbete dedicado ao termo, a afirmação de que se trata de uma metáfora da situação do homem, a qual seria observada já no *Gênesis* bíblico. Quando, por desobedecer a Deus, Adão e Eva são expulsos do Jardim do Éden, assumem a condição definitiva de desterrados, de emigrados, de estrangeiros. Seus descendentes, a partir de então, não passam de meros hóspedes no mundo, até que finalizem o ciclo da vida, indiferentemente de permanecerem em sua terra natal ou em qualquer outro país. Desde o mito inaugural do cristianismo, portanto, evidencia-se a pertinência da questão que Julia Kristeva (1994) colocaria em pauta, em *Estrangeiros para nós mesmos*: “Entre o homem e o cidadão, uma cicatriz: o estrangeiro.”¹⁶

Esta cicatriz diria respeito ao fato de a figura do estrangeiro suscitar o embate do “eu” com o “outro”, embaralhando o jogo entre alteridade e identidade, a partir da zona de penumbra que representa. De acordo com Zygmunt Bauman (2009),

[...] o estrangeiro é, por definição, alguém cuja ação é guiada por intenções que, no máximo, se pode tentar adivinhar, mas que ninguém jamais conhecerá com certeza. O estrangeiro é a variável desconhecida no cálculo das equações quando chega a hora de tomar decisões sobre o que fazer.¹⁷

A ideia do estrangeiro remonta ao desconhecido e ao imprevisível. Paradigma do outro e do diferente, ele costuma ser encarado como rival em potencial, o qual pode se tornar inimigo¹⁸. É aquele que não controlamos e de quem não sabemos exatamente o que esperar. De acordo com o trecho exposto, tem-se a variável de uma equação que não se resolve. Quando o estrangeiro aparece, com efeito, é capaz de nos surpreender, tirando nossas certezas do lugar e desestabilizando fronteiras. Ele estaria relacionado a uma não identidade, pois sua

¹⁶ KRISTEVA, 1994, p. 102.

¹⁷ BAUMAN, 2009, p. 37

¹⁸ Esta ideia também pode ser localizada no verbete “estrangeiro” do *Dicionário de símbolos*: “[...] o estrangeiro é visto como rival em potencial e, embora se beneficie das leis da hospitalidade, ele pode ser tanto um mensageiro de Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 404).

identidade seria a estranheza mesma. Sua natureza é, por excelência, enigmática e ambígua, própria de quem carrega consigo uma espécie de segredo, que nos confunde. Ele seria capaz de por em xeque nossas crenças identitárias e de gerar um sentimento que mesclaria o fascínio e a mais absoluta repulsa.

É esta, precisamente, a questão que Julia Kristeva desenvolve em *Estrangeiros para nós mesmos*, obra que vem servindo de referência para as investigações a respeito da condição do estrangeiro, não somente no campo dos estudos literários, mas, também, no âmbito da psicanálise, da filosofia e de outras áreas do conhecimento. O livro consiste em um estudo do estrangeiro, na cultura ocidental, desde a época dos gregos até a descoberta freudiana do inconsciente, passando por filósofos como Rousseau, Kant e Herder. São apontamentos bastante úteis a respeito do tema, principalmente quando se chega à contemporaneidade, discutindo-se o conceito segundo a perspectiva freudiana do inconsciente, para, então, desenvolver-se a noção de “estrangeiro para si mesmo”. Trata-se, aqui, de uma acepção fundamental para entendermos o estrangeiro contemporâneo, bem como aquele representado na obra de João Gilberto Noll, uma vez que a ideia se reorganiza quando se extrapola a definição convencional (jurídica, política ou nacional), assumindo um caráter subjetivo.

A proposta de Kristeva está para além de elaborar um percurso pelas modalidades do estrangeiro ao longo da história. Em uma escrita bastante metafórica, a autora se utiliza de um verdadeiro mosaico de imagens, para compor uma descrição da condição e da situação na qual se encontra o estrangeiro contemporâneo. O que ela propõe é dissecar a estranheza que se encontra, fundamentalmente, no interior do sujeito. Em outras palavras, o que se tem é uma espécie de deslocamento da concepção de estranheza. Antes pensada como característica atribuída ao sujeito que, por alguma circunstância, está e permanece fora do seu lugar de origem, ela passa a se afirmar como condição estruturante, uma vez que a condição humana se mostra intrinsecamente relacionada à condição da estrangeiridade. Com uma nova perspectiva, Kristeva chama a atenção para o cuidado com que se deve abordar o assunto, de modo a evitar certos enganos. Para a autora, é preciso não “procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro”, mas apenas “tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva”¹⁹.

Ela intenciona

Tornar também mais leve essa estranheza, voltando a ela incessantemente – mas cada vez de forma mais rápida. Fugir do seu ódio e do seu fardo não pelo nivelamento e pelo esquecimento, mas pela retomada *harmoniosa* que ela estabelece e propaga. *Tocatas e fugas*: aos meus ouvidos, as peças de

¹⁹ Cf. KRISTEVA, 1994, p. 10-11.

Bach evocam o sentido que eu gostaria que fosse o atual da estranheza reconhecida e pungente, uma vez que transcendida, suavizada, disseminada, inscrita num jogo novo em formação, sem finalidade, sem limite, sem fim.²⁰

O que veremos, nesta seção, é o percurso de Kristeva, em sua procura por pensar o estrangeiro reposicionando-o no âmbito de um conflito entre o “eu” e o “outro”. Veremos como a autora mostra que a estranheza está em cada um de nós, e que passa a ser inadmissível, a partir de Freud, encarar o outro como instância separada do eu. O outro está em mim, e isso me faz estrangeiro para mim mesmo.

Para avançarmos na análise da contribuição dada por Kristeva ao formular o conceito que acabamos de mencionar, é relevante, entretanto, passar por abordagens mais convencionais sobre o estrangeiro. Estas são aquelas que tocam a estranheza como característica reduzida à esfera da alteridade, concebendo o “eu” e o “outro” como instâncias separadas. Para elucidar a questão, vale trazer à baila algumas reflexões de Nelson Brissac Peixoto (2002), contidas no ensaio intitulado “O olhar do estrangeiro”. Deste texto, que é resultado de uma apresentação oral proferida em um curso livre, cujo tema era o olhar em perspectiva multidisciplinar, podemos depreender uma concepção de estrangeiro como uma espécie de alteridade pura, como aquele que, literalmente, vem de fora, permanecendo nessa posição, a qual acaba por marcar o lugar de uma oposição ao nativo. O olhar do estrangeiro, que Peixoto analisa através do cinema, é tomado, aqui, num sentido convencional, pois o estrangeiro se figura como um contraponto do eu.

Partindo do pressuposto de que, na contemporaneidade, o que se tem é uma modalidade de olhar regida pela velocidade, e de que todas as coisas já teriam sido vistas, todas as histórias, lidas, e todos os lugares, visitados, o autor afirma que o mundo se tornou um cenário no qual circulam indivíduos convertidos em personagens de uma “cidade-cinema”²¹. Neste caso, tudo seria *imagerie*: repetição infinita que banaliza as imagens a as transforma em clichês. O que vemos, então, parece *remake*: “[...] é como se a cultura contemporânea estivesse liquidando seu estoque”²². Como resultado deste estado de coisas, tem-se uma “cultura de segunda geração” e “vidas em segundo grau”, uma vez que o sujeito se molda e se constitui a partir de um acervo de imagens previamente criadas pela indústria cultural e proliferadas à exaustão. As coisas passam a existir na superfície inesgotável e sem fundo da imagem. As palavras do autor são ilustrativas:

²⁰ KRISTEVA, 1994, p. 10-11. Grifos da autora.

²¹ PEIXOTO, 2002, p. 361.

²² PEIXOTO, 2002, p. 362.

Aqui, tudo é linguagem, signo. Daí a hiper-realidade em que parece ter-se constituído a nossa realidade. Tradicionalmente, o pensamento ocidental fundou-se no princípio da representação: as imagens e os concertos serviam para representar algo que lhes era exterior. Com a generalização da imagem, porém, o próprio princípio de representação deixa de funcionar. As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Não se pode trabalhar mais com o conceito tradicional de representação quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Torna-se difícil distinguir o que é real e o que não é. Neste universo feito de imagens, o real não tem mais origem nem realidade. Daí a sensação corrente de que estas fachadas ocultem o mundo verdadeiro que estaria por trás. Mas não há nada lá. Tudo só existe na superfície sem fundo da imagem.²³

Sabemos da complexidade da questão, e não é nosso objetivo destrinchá-la. É pertinente, contudo, trazê-la à tona, tendo em vista que, para o autor, é justamente o estrangeiro que representa uma espécie de saída para a questão, por ser capaz de propor um olhar inaugural diante de toda essa proliferação exacerbada de imagens, em que se converteu o mundo contemporâneo. Por ser aquele que não é oriundo do mesmo lugar, o estrangeiro seria capaz de ver aquilo que os nativos já não podem mais perceber, estando o seu olhar ofuscado e desgastado por toda esta *imagerie*. O estrangeiro é operacionalizado, nesse contexto, como o sujeito capaz de resgatar a paisagem, livrando-a da representação feita por quem nela já estava inserido. Ele é aquele que a vê pela primeira vez, sendo, por isso, o único capaz de atribuir-lhe novas significações. Observemos o seguinte trecho:

O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através desta *imagerie*. Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém-chegado, é *aquele que retorna*. O cinema recente faz daquele que volta para casa seu personagem principal. Depois de fugir deste mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar.²⁴

A partir destas colocações, Peixoto aborda o filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders, para estabelecer uma comparação da figura do estrangeiro com a do anjo²⁵. O filme

²³ PEIXOTO, 2002, p. 362.

²⁴ PEIXOTO, 2002, p. 363. Grifos do autor.

²⁵ Das palavras do autor, também destacamos: “Nesse momento maneirista da cultura, que vive de citações e *remakes*, não é por acaso que se recorre a essa figura tão barroca por excelência. Quem, dentre todos os seres, tem a mesma mobilidade de câmera que flutua através deste universo cinético, a mesma imaterialidade de suas criaturas imagéticas? O anjo, é claro, o personagem do nosso tempo. Enquanto os indivíduos estão se transformando em personagens, ele é o único capaz de ter como programa tornar-se humano, escapar à pura espectralidade, sem, no entanto, perder sua transcendência. O anjo não tem história. Não viveu, não viu nada.

transcorre, grosso modo, a partir das figuras de dois anjos que deambulam pela Berlim devastada pela Segunda Guerra, configurando-se como testemunhas oculares do cotidiano de uma cidade que teve até mesmo sua memória enterrada em meio aos escombros²⁶. Nessa linha de raciocínio, o anjo seria aquele que não tem uma história, sendo, por isso, capaz de ver o essencial, as formas puras. É uma espécie de ser intocado, que contempla o mundo em ruínas, utilizando-se do olhar inaugural para recriar as coisas, como quem conta histórias novas e originais. Visto como um paradigma da inocência, ele se apresenta como se fosse uma verdadeira página em branco, a ser preenchida. Segundo Peixoto, o que acontece, aqui, é que “a cultura em crise faz apelo a suas criaturas mais sublimes para encontrar uma saída”²⁷. César Guimarães (1997) também diz algo de interesse a respeito da mesma obra cinematográfica:

Asas do desejo representa um ato de fé em relação ao seu próprio cinema [de Wim Wenders], novamente capaz de resgatar a experiência de um olhar que alcança coisas dignas de serem vistas e recordadas. Não podendo enfeixar, como um deus absoluto, toda a memória do mundo, o cinema pode, entretanto, redimi-lo. Esse mundo tornado um ‘caos de imagens, uma catástrofe de impressões visuais, um apocalipse do sentido e da percepção’ pode tornar-se novamente visível.²⁸

Ao reafirmar a ideia de que o filme *Asas do desejo* põe em cena um resgate do olhar saturado pelo caos de imagens que se tornou o mundo, o trecho citado entra em consonância com as reflexões de Nelson Brissac Peixoto. Além do mais, Guimarães coincide com o outro autor por também afirmar necessário “inventar uma ‘história com anjos’ para dizer da possibilidade de um recomeço não apenas do amor, mas também das formas de olhar o mundo e traduzi-lo em imagens”²⁹.

Retomando, mais especificamente, as reflexões de Peixoto, podemos aproveitá-las como exemplo de uma abordagem sobre o estrangeiro como contraponto do “eu”. Nesse caso, o que é simbolizado é o outro absoluto. O que está em questão, com efeito, parece ser um pensamento que perpassa a exterioridade do sujeito. Em outras palavras, não há um conflito interior relativo à condição da estranheza. Se o anjo/estrangeiro é uma página em branco, aquele que possui um olhar inaugural diante das coisas e livre de quaisquer contaminações

Logo, não vê esses indivíduos/personagens e lugares/cenários como imagens banalizadas. Contra as imagens clichês, imagens do sublime”. (PEIXOTO, 2002, p. 363).

²⁶ Cf. GUIMARÃES, 1997, p. 143-192.

²⁷ PEIXOTO, 2002, p. 364.

²⁸ GUIMARÃES, 1997, p. 155.

²⁹ GUIMARÃES, 1997, p. 156.

pelas imagens-clichês, seu estranhamento permanece restrito à sua interação com o mundo exterior, vigorando somente a partir do momento em que é contraposto ao outro, ao diferente. Este, no caso, seria representado pelo indivíduo comum, já preenchido por imagens saturadas.

Diante disso, constatamos que o olhar do estrangeiro é redentor, no sentido de poder apontar para uma espécie de saída para o mundo contaminado dos iguais. Trata-se de um olhar que em nenhum momento volta-se para si mesmo, de modo que a própria estranheza se restringe a um fato dado, não sendo submetida à crise. É nesse aspecto que consideramos tal abordagem do estrangeiro como convencional, levando em consideração que identidade e alteridade, aqui, acabam por vigorar como esferas separadas e opostas.

Para seguir na seara dos anjos, notemos que Julia Kristeva, autora que, conforme já sinalizamos, subverte o olhar do estrangeiro, voltando-o para o interior do sujeito, introduz *Estrangeiros para nós mesmos* valendo-se também da imagem destes seres supostamente espirituais. Neste caso, entretanto, como se vê na seguinte citação, o anjo sobre o qual escreve Kristeva parece funcionar como contraponto daquele que mencionamos anteriormente:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, *anjo negro* turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós [...].³⁰

De acordo com o excerto, não se trata de um anjo que funcione como emblema de pureza e de inocência, e muito menos como arauto da redenção, sugerida por um olhar inaugural. Se há um anjo/estrangeiro, para Kristeva, ele é negro e turva a transparência, ou seja, não possui um olhar puro, capaz de iluminar o mundo. Levando isso em consideração, podemos pensar que, se há salvação relativa à condição do estrangeiro, neste caso, ela parece se localizar, não naquele ser inumano, sem história, e que por isso é capaz de propor alguma novidade, mas, talvez, no próprio humano, no deslocamento do olhar, do exterior para o interior do sujeito, e na reconciliação de cada um com a própria estranheza.

Reparemos que, no trecho supramencionado, podemos depreender uma acepção tradicional, uma vez que a autora lista algumas imagens relativas ao estrangeiro sedimentadas pela convenção, tais como: “vítima romântica de nossa preguiça habitual”, “intruso responsável por todos os males”, “revelação a caminho” e “adversário”. Pela negação dessas

³⁰ KRISTEVA, 1994, p. 9. Grifos nossos.

representações, entretanto, é que se lança uma hipótese inovadora, quando se afirma que o estrangeiro habita em nós e que ele é “a face oculta da nossa identidade”³¹.

Tendo como mote o que acabamos de expor, torna-se possível remontar a uma tradição literária que tem, como um dos expoentes, Fernando Pessoa, o autor que, conforme Eduardo Lourenço (2008), simboliza um “estrangeiro quase absoluto”³². Aqui estaria um poeta que teria se multiplicado, pela criação de seus heterônimos, constituindo uma poética plural, a partir do momento em que o “eu” se desdobra e se prolifera, em vozes distintas. Se voltarmos aos mais célebres dos heterônimos do escritor, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – este último, o estrangeiro por excelência –, inevitavelmente nos depararemos com poetas completos, possuidores de densas obras poéticas. Tendo em vista que todos eles são textos com uma existência de papel, torna-se pertinente constatar que Fernando Pessoa “descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro”³³. O que se tem, aqui, são figuras múltiplas, que não correspondem à aspiração de uma unidade, mas, sim, a uma disseminação de “eus” pela poesia, o que coloca em xeque o ser e o não ser, ao mesmo tempo, embaralhando, assim, o jogo das identidades.

Se quisermos uma referência anterior, podemos, ainda, recordar o poeta francês Arthur Rimbaud, que já havia sinalizado, no século XIX, um modo semelhante de se pensar a identidade, a partir da ideia de que “Eu é um outro”³⁴. Eis, aí, uma espécie de aforismo rimbaudiano, que Julia Kristeva utiliza como mote para a sua teoria sobre o estrangeiro, como se pode notar a partir do seguinte excerto:

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de *ser um outro*. Não se trata, simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar*, – o que equivale a pensar sobre si e se fazer outro para si mesmo. O “Eu é um outro” de Rimbaud não era somente a confissão do fantasma psicológico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando, assim, a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados.³⁵

Retomemos, então, as reflexões da autora, com o objetivo de explicarmos, finalmente, a formulação do conceito de “estrangeiro para si mesmo”, noção que corrobora, explicitamente, a ideia de que “Eu é um outro”, a partir do momento em que fornece substrato

³¹ KRISTEVA, 1994, p. 9.

³² LOURENÇO, 2008, p. 67.

³³ LOURENÇO, 2008, p. 9.

³⁴ RIMBAUD, 2009, p. 35.

³⁵ KRISTEVA, 1994, p. 21. Grifos da autora.

para se pensar que o outro não deve ser considerado instância separada do sujeito, mas, antes, parte integrante do mesmo.

No livro de Kristeva, a referida noção é desenvolvida no capítulo “A universalidade não seria a nossa própria estranheza?”, no qual também se contemplam alguns pontos relativos a ideias sobre o cosmopolitismo, depreendidas do pensamento de Kant, bem como do advento do nacionalismo moderno, cuja base se encontra em Rousseau e, mais notadamente, em Herder. Consideramos ser relevante destacar tal parte tendo em vista ser por meio das reflexões ali situadas que a autora demonstra como o século XIX vai se despojando das teorias universalistas, à medida que se afirmam as teorias nacionalistas, as quais figuram como base do problema relativo ao estrangeiro, como se manifesta hoje. É isto o que nos permitirá concluir que o foco da crítica de Julia Kristeva recai sobre o nacionalismo, e que a proposta de saída³⁶ para tal imbróglgio só poderia ser encontrada a partir de uma “‘revolução copérnica’, que foi a invenção do inconsciente freudiano”³⁷.

No que diz respeito a Immanuel Kant, Kristeva afirma que é válido destacá-lo pelo motivo de o filósofo ter conseguido condensar, em sua obra, o espírito internacionalista do Iluminismo. Kant sintetizou, tanto em termos jurídicos, quanto filosóficos e políticos, uma ideia de cunho cosmopolita já vista em pensadores como Cloots, Montesquieu e Rousseau. A partir de sua síntese, Kant prega que seja pensada, sistematicamente, para que, no futuro, possa talvez tornar-se realidade, a concepção de uma “Sociedade das Nações”, na qual cada estado preservaria suas diferenças, mas se mantendo ligado aos demais através de um mesmo corpo político unificador. Trata-se de uma ideia que, como a própria Kristeva afirma, é extravagante e idealista, mas que figura, na história, como um “hino racional ao cosmopolitismo”³⁸.

Com relação ao estrangeiro, a existência de uma República Universal permitiria o alcance do direito de cada um não ser visto como rival ou inimigo, quando saísse de seu país de origem para habitar um outro. Vale frisar que essa sociedade global se basearia em dois princípios: o de separação, que garantiria as idiosincrasias de cada povo, e o de união, que submeteria as nações a regras comuns. Neste contexto, em última instância, a intolerância com relação aos estrangeiros seria minimizada, uma vez que todos os cidadãos estariam

³⁶ Acompanhem as palavras de Kristeva: “Tracemos uma linha de Kant a Herder e Freud. Pois, com Freud, o estranho, o aflitivo, insinua-se na quietude da própria razão e, sem se limitar à loucura, à beleza ou à fé, nem à etnia ou à raça, irriga nosso ser-de-palavra, estrangeirado a partir de outras lógicas, incluindo a heterogeneidade da biologia. A partir de agora, sabemos que somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único apoio é que podemos tentar conviver com os outros.” (KRISTEVA, 1994, p. 177-178).

³⁷ KRISTEVA, 1994, p. 177.

³⁸ KRISTEVA, 1994, p.181.

agrupados em torno de um poder maior. Aqui, seríamos todos cidadãos de um grande corpo político, o qual, operando a partir da vontade comum, possibilitaria vigorar uma espécie de paz perpétua.

No entanto, o fato é que a situação do estrangeiro não se reorganizou em acordo com a utopia kantiana. Pelo contrário, o que se observou, do século XIX até os dias de hoje, foi a gênese e a manutenção do nacionalismo, que encontrou terreno fértil, no século XX, chegando mesmo a extremos, como, por exemplo, o nazismo. Diante desta realidade, Kristeva elabora apontamentos com o objetivo de esboçar a gênese do nacionalismo moderno, o qual, segundo ela, encontra base mais consistente a partir do pensamento do filósofo protestante alemão Johann Gottfried Herder, que viveu na segunda metade do século XVIII, mais precisamente, de 1744 a 1803.

A ensaísta, neste ponto, enfatiza as ideias de Herder, sem, contudo, deixar de lado autores que considera os precursores da concepção do nacional. Dentre eles, ela cita Montesquieu e Voltaire, que teriam chamado a atenção para a diferença de características dos povos; Turgot, por diferenciar estado de nação, imaginando esta última como a união de um povo, por meio de uma mesma língua; e Rousseau, cujo pensamento a respeito do nacional teria como base, grosso modo, uma espécie de fusão do indivíduo na pátria, a qual garantiria o bem viver e o livre-arbítrio. Na perspectiva de Kristeva, entretanto, é mesmo Herder quem expandirá a noção mística de nação.

O pensamento do autor encontrou um terreno fértil para se desenvolver, em seu tempo. Na Alemanha, sua terra natal, Lutero havia traduzido a Bíblia, o que pode ser considerado um dos fundamentos da Reforma Protestante, qual seja, tornar possível para o homem comum a leitura das Sagradas Escrituras. Tal medida acabaria por resultar no início da solidificação de uma cultura nacional alemã, através do registro do idioma³⁹. Isto, com efeito, parece ter servido como uma das mais importantes bases para o desenvolvimento do pensamento do teórico em questão. O seguinte trecho de Kristeva parece sintetizar bem a tônica das reflexões herderianas:

Valor supremo, esse espírito nacional, *Volksgeist*, em Herder, não é biológico, ‘científico’, nem mesmo político, mas essencialmente moral. [...] É como se, num primeiro momento, o Iluminismo francês tivesse despertado no protestante Johann Gottfried von Herder [...] um sobressalto do espírito nacional fixado na língua e respeitador dos valores distintos de cada nação

³⁹ Leia-se Kristeva: “O nacional funda-se portanto numa tradutibilidade ampliada, que se confunde com uma idéia de *Bildung*, entendida como processo de formação, para começar, de uma língua nacional.” (KRISTEVA, 1994, p. 186).

no seio de um humanismo universalista. É como se, num segundo momento, o contragolpe das guerras revolucionárias houvesse transformado essa *religião nacional* em *política nacionalista* e, ainda por cima, *reacional*, buscando, contra a abstração universalista, um recôndito romântico na mística do passado, no caráter popular ou no gênio nacional e individual [...].⁴⁰

Herder propõe uma valorização, não só da língua nacional, mas, também, da literatura e de outras manifestações culturais, com o intuito de que isso reflita, no indivíduo, um sentimento de pertencer a determinada pátria, cujo passado mereceria ser honrado e prestigiado. É isto, pensa-se então, a própria nação, formada por todas as etapas pelas quais teria passado, não só políticas e religiosas, mas, principalmente, as que diriam respeito à sua organização linguística e cultural, vista como um desenvolvimento, ao longo dos tempos. Seguindo este raciocínio, Herder valorizou, em sua obra, os falares do alemão, bem como os textos medievais e a poesia popular do idioma, encarados por ele como elementos de onde se poderia extrair o conceito de um povo. Como sabemos, tais propostas acabariam por se fundir com as dos românticos, umas e outras afinadas por um ideário de culto ao nacional e ao passado.

A valorização herderiana do idioma nacional e original, pela qual se consolida o espírito de um povo, resultaria, por fim, em um eficaz meio de agregação, tendo em vista que os indivíduos passariam a se homogeneizar, pelo compartilhamento das mesmas referências e origens, fortalecendo, assim, um imaginário comum de nação. Segundo Kristeva, o delineamento deste processo, em Herder, no final das contas, é que teria deixado uma brecha, a partir da qual se tornaria comum “considerar o que é ‘estrangeiro’ sob o aspecto lógico e familiar da língua e da cultura”⁴¹. Isto teria acarretado leituras deturpadas de sua obra, baseadas em uma suposta superioridade de um povo em relação aos demais, embora o autor, ainda que contraditoriamente, alertasse para a possibilidade de tais deturpações, alegando que o próprio povo alemão havia se estruturado a partir de grupos estrangeiros. Observemos o excerto a seguir, no qual Kristeva aborda o problema originado por uma recepção enviesada da obra de Herder:

[...] as gerações posteriores a Herder extrapolaram a autarquia literária – certamente pregada pelo mestre, que a subordina contudo à totalidade da cultura humana – para dela fazer um argumento que exalta o ‘cosmopolitismo do gosto literário alemão’. Este último é compreendido então como uma *superioridade* que exprimiria o resultado do absoluto

⁴⁰ KRISTEVA, 1994, p. 185. Grifos da autora.

⁴¹ KRISTEVA, 1994, p. 188.

cultural e se colocaria assim *acima* dos outros povos, línguas e culturas, justificando a exigência de uma *hegemonia* cultural alemã. Uma tal perversão nacionalista da idéia cosmopolita, viciada e dominada pelo sentimento de “superioridade” nacional que, anteriormente se valorizava, sabemos estar no fundamento da ideologia nazista.⁴²

O que acabamos de citar já nos permite concluir que a crítica feita por Kristeva, enfatizando o que sinalizamos anteriormente, dirige-se diretamente ao nacionalismo. Em Herder, como se viu, podemos detectar uma gênese do nacionalismo moderno, o qual, desenvolvendo-se, no século XX, atingiria extremos, como o nazismo. O que ressaltamos, portanto, foram algumas marcas da consolidação do ideário de nação que se mantém até os dias de hoje.

Vale acrescentar à discussão, entretanto, um ponto do capítulo “Com que direito você é estrangeiro?”, no qual se destaca uma definição política e jurídica que, segundo Kristeva, é a mais aceitável da condição do estrangeiro, vigorando desde a formação dos Estados-nações: “[...] o estrangeiro é aquele que não pertence à nação em que estamos, aquele que não tem a mesma nacionalidade”⁴³. Por esse prisma, o estrangeiro é o outro, aquele que não faz parte de determinado grupo social estruturado em torno de um poder político e de direitos legais. Se quisermos, podemos dizer, de outro modo, que se trata daquele que não compartilha de um mesmo ideário de nação. Levando isso em conta, Kristeva aponta para um paradoxo: uma vez que o problema do estrangeiro é fruto do apogeu da nação, que regulamenta, ideológica, jurídica e politicamente, nossa maneira de tratar a estranheza, mesmo quando se formulam estratégias cujo fim é avançar, nos direitos do estrangeiro, ele, necessariamente, continuará existindo. Isso não pode senão formar um ciclo vicioso, uma vez que a solução para o problema fica a cargo, justamente, dos mantenedores do sistema que engendrou o conflito.

Tendo isso em mente, o que Kristeva propõe é que desloquemos o olhar sobre o estrangeiro, e que esse deslocamento seja realizado do exterior para o nosso próprio interior. Tocamos, assim, no ponto crucial da reflexão da autora:

Com a noção freudiana do inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma *alteridade* ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do *mesmo*. A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. O estrangeiro não é magnificado como *Volksgeist* secreto, nem banido como perturbador da urbanidade racionalista. Inquietante, o estrangeiro está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] a partir do outro, eu me

⁴² KRISTEVA, 1994, p. 189. Grifos da autora.

⁴³ KRISTEVA, 1994, p. 101.

reconcilio com minha própria alteridade-estranheza, [...] jogo com ela e vivo com ela⁴⁴.

Para a ensaísta é a partir desse único apoio que podemos viver com o outro, apoio que se encontra, sobretudo, na psicanálise freudiana. No ensaio intitulado “*Das unheimliche*”, publicado, pela primeira vez, em 1919, e cuja tradução mais corrente para o português é “O estranho”, Sigmund Freud (1976) desvenda o jogo linguístico dos vocábulos *heimlich* e *unheimlich*, com o objetivo de mostrar que tais termos estão para além de uma relação de oposição. É em sua leitura do conto *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, que o criador da psicanálise nos oferece o substrato para pensar que o estranho habita a mesma esfera daquilo que nos é doméstico, familiar. Podemos, então, remeter, novamente, ao célebre aforismo rimbaudiano que preconiza que o eu é um outro, agora com o acréscimo da ideia de que o outro está dentro de nós e nos é estranhamente familiar. Levando em consideração tal proposição, já não faria mais sentido considerar o “eu” e o “outro” instâncias isoladas e antagônicas, do modo como fazia Nelson Brissac Peixoto, como vimos anteriormente. Entenderemos melhor a questão por meio da seguinte citação de Kristeva:

De fato, Freud quer demonstrar antes de mais nada, a partir de um estudo semântico do alemão *heimlich* e do seu antônimo *unheimlich*, que um sentido negativo próximo do antônimo já se liga ao termo positivo de *heimlich*, ‘familiar’, que significa também ‘secreto’, ‘íntimo’, ‘escondido’, ‘tenebroso’, ‘dissimulado’. Assim, na própria palavra *heimlich*, o íntimo e o natural (de *heimisch*) se invertem em seus contrários, dando o sentido oposto de ‘sobrenatural’ que contém *unheimlich*. Essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica, segundo a qual ‘o sobrenatural’ é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao muito já conhecido, há muito já familiar⁴⁵.

Visando maior objetividade para o nosso trabalho, não nos deteremos no estudo de Freud, tendo em vista que o nosso foco, por ora, recai sobre a teoria de Julia Kristeva. Valerá ressaltar, todavia, em que consiste o eixo articulador do ensaio do Mestre de Viena:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimindo, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho [...]. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, [...] esse

⁴⁴ KRISTEVA, 1994, p. 190-191. Grifos da autora.

⁴⁵ KRISTEVA, 1994, p. 192.

estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão.⁴⁶

O material que reprimimos, ou recalamos, e que, por isso mesmo, tende a permanecer escondido, no labirinto do inconsciente, acaba, quando retorna, provocando a sensação do sobrenatural⁴⁷. Trata-se de uma defesa do ego desprotegido. Para Freud, tais assombros aparecem quando há a ocorrência de alguma situação perturbadora, que nos impele, por exemplo, ao confronto com a morte, ou com o feminino, por meio de suas representações. No primeiro caso, o confronto diz respeito, grosso modo, ao fato de o nosso inconsciente se recusar à fatalidade e à finitude, por ser a experiência da morte algo da ordem do inenarrável, do que nos é completamente desconhecido. Nenhuma ciência, com efeito, pôde explicar a morte. Nós, evidentemente, não sabemos como é morrer. Ela, além do mais, apresenta-se como inimiga do sujeito, o qual, simplesmente por ter nascido, assume uma condição de sobrevivente. Freud comenta sobre o terror de ser enterrado vivo, que gera a sensação do sobrenatural. Em seus termos, essa fantasia amedrontadora nada mais é que “uma transformação de outra fantasia que originalmente nada tinha em absoluto de aterrorizador, mas caracterizava-se por uma certa lascívia – quero dizer, a fantasia da existência intra-uterina”.⁴⁸ Aqui, relacionada à morte, observa-se, também, a questão do feminino, que se refere à origem do indivíduo, pela remissão ao ventre materno⁴⁹.

Em “*Das unheimliche*”, entretanto, não se aponta diretamente para a questão do estrangeiro. É, desse modo, a partir de um aspecto não contemplado pelo chamado pai da psicanálise que Kristeva nos oferece sua maior contribuição, em *Estrangeiros para nós mesmos*. A autora afirma que as ideias de estranho e sobrenatural, de fato, podem ser aplicadas ao confronto que temos com o diferente, uma vez que o encontro com o outro, o estrangeiro, causaria a sensação de sobrenatural. Observemos o trecho seguinte:

⁴⁶ FREUD, 1976, p. 301.

⁴⁷ São palavras de Kristeva: “[...] esse retorno do material recalcado sob forma de angústia e, mais particularmente, de sobrenatural, aparece como metáfora paroxística do próprio funcionamento do psíquico. Este, de fato, é construído pelo recalçamento e por sua necessária travessia, de tal forma que o construtor do outro e, em definitivo, do sobrenatural, é mesmo o próprio recalçamento e sua permeabilidade.” (KRISTEVA, 1994, p. 193).

⁴⁸ FREUD, 1976, 304.

⁴⁹ Kristeva tem algo a acrescentar: “À morte e ao feminino, à última e à origem que nos absorvem e nos constituem para nos afligir quando voltam, acrescenta-se o ‘homem’ [,] [...] quando lhe atribuímos más intenções, [que] se realizarão com a ajuda de forças particulares’. Estas forças maléficas seriam um entrelaçamento do simbólico e do orgânico: talvez a própria pulsão, na articulação da psique com a biologia, que excede a freagem imposta pela homeostasia orgânica.” (KRISTEVA, 1994, p. 194). Grifos da autora.

Estranha, também, essa experiência do abismo entre mim e o outro que me choca – nem mesmo o percebo, ele me anula talvez porque o nego. Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco meus limites, não tenho mais continente, as lembranças das experiências em que me haviam deixado cair me submergem, descontrolo-me. Sinto-me ‘perdida’, ‘vaga’, ‘enevoada’. Múltiplas são as variantes do sobrenatural: todas me reiteram a minha dificuldade em me colocar em relação ao outro e refazem o trajeto de identificação-projeção que jaz no fundamento do meu acesso à autonomia.⁵⁰

Pela passagem que acabamos de mencionar, podemos inferir que o outro, o estrangeiro, ao mesmo tempo em que nos é estranho, é-nos familiar, pois está dentro de nós. A isso se deveria a existência de uma espécie de jogo, em que entra a rejeição *versus* a identificação com o estrangeiro. A estranheza do outro, no fim das contas, acaba por evocar a nossa própria estranheza interior. Como diz Kristeva: “O outro é meu (‘próprio’) inconsciente”⁵¹. Senão, vejamos:

O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza, repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva de nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. [...] Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos? E dizer que foi preciso tanto tempo para que essa pequena verdade transversal [...] esclarecesse os homens de nosso tempo!⁵²

O inconsciente, porque nós o temos, faz com que nos tornemos estrangeiros para nós mesmos. O estrangeiro, portanto, está em nós. Se o combatemos, se o repudiamos, lutamos, justamente, contra aquilo que nos é oculto. Trata-se, porém, de algo estruturante. O inconsciente seria “este ‘impróprio’ do nosso ‘próprio’ possível”⁵³. Podemos pensar, então, que onde quer que estejamos, somos estrangeiros, de modo que não faz sentido apontar para o outro como estrangeiro. Neste sentido, interessa considerar a estranheza, não como algo que somente se localiza na esfera da alteridade, mas, também, e sobretudo, como componente da identidade. A estranheza está para além de uma situação que se restringe apenas à exterioridade do sujeito ou a um determinado posicionamento, no qual ele se encontra, como, por exemplo, na típica situação de estar fora do lugar de origem. Trata-se, antes de tudo, de

⁵⁰ KRISTEVA, 1994, p. 196.

⁵¹ KRISTEVA, 1994, p. 192.

⁵² KRISTEVA, 1994, p. 191.

⁵³ KRISTEVA, 1994, p. 201.

uma condição permanente, que nos compõe estruturalmente, e com a qual vivemos, não importa onde estejamos.

É esta a saída que Kristeva encontra para o problema do estrangeiro: reconhecê-lo em cada um de nós. A ensaísta afirma que não é possível eliminar o sintoma, “mas simplesmente voltar a ele, elucidá-lo, dar-lhe novas fontes em nossas despessoalizações essenciais e somente assim acalmá-lo”⁵⁴. Em outras palavras, o que importa é entender o mecanismo do espanto, compreendendo a nossa própria estranheza⁵⁵. Retomando o que já sinalizamos anteriormente, podemos afirmar que não devemos fixar nem coisificar a estranheza, mas, sim, tangenciá-la, sem anulá-la e esfacelá-la, a partir da imposição e da exigência de adequação do estrangeiro a um determinado sistema, a determinadas crenças ou condutas.

1. 2. Da viagem nolliana

Outro aspecto relevante para este estudo diz respeito à questão da viagem e do viajante, instâncias que se relacionam de maneira direta com a temática do estrangeiro. No caso de João Gilberto Noll, esta relação não poderia deixar de estar presente. A obra do ficcionista gaúcho é bastante conhecida por trazer protagonistas que empreendem o que, costumeiramente, é chamado, pela crítica, de errância, andança ou perambulação. Por que, entretanto, não chamar de viagens tais movimentações, que podem se realizar dentro da própria metrópole ou até mesmo se expandir para além das fronteiras entre estados e países? Neste ponto, torna-se oportuno o questionamento acerca de qual viagem e de qual viajante podemos depreender da literatura nolliana.

Na literatura contemporânea, de modo geral, o que se tem são viagens marcadas, fundamentalmente, pela fragmentação da identidade e por uma conseqüente perda de referências. Acrescenta-se a isso a relativização das fronteiras, o que quer dizer que a viagem se dá por espaços já não mais concebidos como frações de territórios isolados. O espaço, urbano por excelência, não pode mais ser pensado apenas como cenário, onde transcorrem as tramas, tendo, antes, que ser visto como vetor, como linha de força determinante para a viagem, a qual, para usar uma expressão de Milton Santos (2007), dá-se pela superfície de um

⁵⁴ KRISTEVA, 1994, p. 199.

⁵⁵ Citemos Kristeva: “Inquietar-se ou sorrir, esta é a escolha quando o estranho nos assalta; ele depende de nossa familiaridade com nossos próprios fantasmas.” (KRISTEVA, 1994, p. 200).

“mundo que se mundializou”⁵⁶. Avancemos no estudo das viagens de Noll com o apoio do seguinte excerto de Karl Erik Schollhammer (2010):

Sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, o movimento narrativo de Noll é a viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam o território sem claras definições, produzindo um movimento hesitante em direção a Porto Alegre, cidade que, do romance *Hotel Atlântico* (1989) a *Lorde*, simboliza a origem, o lar e a identidade que nunca são retomados.⁵⁷

As características da ficção de Noll indicadas pelo ensaísta, no trecho supracitado, não deixam de apontar, em última instância, para a condição que o sujeito carrega como algo estruturante: ser estrangeiro para si mesmo. Uma evidência disso se localiza na sugestão acerca do problema do retorno a casa, que se encontra no âmbito da impossibilidade. A partir daí, o que resta é a estranheza, a qual constitui e acompanha o sujeito, não importa onde ele esteja.

O viajante nolliano é um indivíduo desamparado, viaja sem bagagem e sem o conforto de um roteiro pré-estabelecido ou de uma trajetória previamente definida. Seus personagens percorrem itinerários ditados pelo corpo, que parece estar sempre à beira do colapso. O protagonista das narrativas de Noll é uma espécie de *homeless*, que tem, na cidade de Porto Alegre, o espaço que mais se aproxima de um lar. Aqui, entretanto, encontra-se vetado o retorno a uma origem, cuja possibilidade significaria voltar para uma identidade como aquela dos viajantes convencionais da tradição literária ocidental, de que o emblema maior é Ulisses, da *Odisséia*⁵⁸. Evocar a epopeia, neste ponto, ainda que represente uma remissão a algo bastante distanciado do tempo e do lugar de enunciação de João Gilberto Noll, justifica-se por nos fornecer um contraponto entre o viajante prototípico e o que se despoja da tradição, propondo outro modo de se empreender uma jornada. Se há algum resquício que remonta ao épico, em Noll, com efeito, trata-se de algo da ordem da rasura, da síncope, as quais apontam para a condição solitária e desvinculada do homem contemporâneo, que se descobriu estrangeiro para si mesmo.

⁵⁶ SANTOS, 2007, p. 32.

⁵⁷ SCHOLLHAMMER, 2010, p. 32.

⁵⁸ Vale a pena citarmos um trecho de Marques, em que se menciona a *Odisséia*: “Desde Ulisses, o modelo fundador do viajante que se faz também narrador, a viagem revelou um topos de tal forma produtivo na literatura ocidental que o escritor francês Raymond Queneau chegou até mesmo a afirmar que toda narrativa é uma *Iliada* ou uma *Odisséia* – um relato de partida ou um relato de regresso.” (MARQUES, 2003, p. 43).

Para dar seguimento ao contraponto que propusemos, vejamos algumas características de Ulisses. As palavras são de Pierre Brunel (2005):

A ação (*drasis*) é simples e única: um homem deseja voltar a casa e lá chega depois de passar por muitas provas. Há em Ulisses ‘um forte desejo de voltar’, um querer viver, uma obstinação racional voltada para um único fim, que fazem de seu *nostos* um destino cuja singularidade nos faz compreender a razão por que surgiram tantas glosas alegóricas em torno de sua figura. Os próprios deuses devem ceder diante de vontade tão inflexível. Herói profundamente centrípeto, Ulisses só pensa em ver-se na ‘rochosa Ítaca’ ou no ‘leito de Penélope’. [...] A *Odisséia* não passa de uma longa exteriorização, de uma expulsão do si, até voltar a apropriar-se da interiorização que é o retorno a Ítaca.⁵⁹

Na epopeia de Homero, o que observamos é a jornada do personagem principal de volta para casa, após seus grandes feitos, na Guerra de Tróia. Toda a problemática reside no fato de o protagonista desejar retornar ao lar, à vida conjugal e ao trono de Ítaca, que se encontrava vago, à espera de alguém que o pudesse assumir se, por ventura, o herói falhasse. É devido a essa motivação que o guerreiro industrioso empreende sua viagem de volta, durante a qual passa por variadas provações, conseguindo vencê-las, fundamentalmente, pela astúcia.

Não é difícil notar que um dos sustentáculos da figura de Ulisses, como viajante, é a permanência de uma identidade coesa, que ele carrega consigo, onde quer que esteja. Por mais que se depare com os mais diversos seres, cujos exemplos localizamos entre as figuras das divindades Calipso e Circe, e do ciclope Polifemo, não parece haver qualquer abalo na identidade do personagem, previamente sedimentada, de modo que o outro, para ele, apresenta-se em relação de antinomia. Em outras palavras, podemos dizer que o “eu” e o “outro”, aqui, são concebidos como instâncias isoladas. Ulisses representa uma espécie de viajante que em nenhum momento coloca a própria identidade em xeque. O “outro” não está dentro do “eu”, figurando como obstáculo que deve ser transposto, pelo herói-viajante, para que chegue a seu destino final.

Os traços identitários do herói Ulisses são, antes de tudo, atributos aos quais ele se apegava, atributos que funcionam como um norte, indicando-lhe o caminho do retorno a casa. Este representa, no final das contas, o retorno do sujeito para si mesmo e para a origem. Conforme vimos, Brunel (2005) sugere que se trata de uma volta para uma “interiorização”, a qual nada mais é do que a identidade. O maior triunfo de Ulisses, entretanto, está em retornar

⁵⁹ BRUNEL, 2005, p. 907.

mais sábio, o que se deve à experiência que acumula durante a viagem. É pertinente, neste momento, dar seguimento à questão com o apoio de um trecho do poema “Ítaca”, de Konstantinos Kaváfis, que transcrevemos a seguir:

Guarda sempre Ítaca em teu pensamento.
 É teu destino aí chegar.
 Mas não apresses absolutamente tua viagem.
 É melhor que dure muitos anos
 e que, já velho, ancores na ilha,
 rico com tudo que ganhaste no caminho,
 sem esperar que Ítaca te dê riqueza.
 Ítaca te deu a bela viagem.
 Sem ela não te porias a caminho.
 Nada mais tem a dar-te.

Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou.
 Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência,
 já deves ter compreendido o que significam as Ítacas.⁶⁰

O poema é relevante, uma vez que, a partir dele, podemos fazer preciosas considerações a respeito do viajante, em sua acepção mais tradicional. O que se tem, no texto, é uma voz poética interessada em aconselhar o viajante, no caso, Ulisses. Com sua leitura, podemos imaginar que, para que a empreitada seja bem sucedida, o viajante deve ser destemido, encarando o mundo segundo a perspectiva de um ser aberto para as coisas que encontrará pelo caminho. A viagem, para ser produtiva, deve ter uma duração prolongada: “Mas não apresses absolutamente tua viagem”⁶¹ É desse modo que se garante ao viajante o alcance de um objetivo maior, que consiste em se extraírem lições e aprendizagem da jornada, de modo que o herói possa regressar a Ítaca como um sujeito mais sábio, transformado pela experiência: “Sábio, assim como te tornaste, com tanta experiência, / já deve ter compreendido o que significam as Ítacas”⁶².

O significado da viagem, no âmbito do poema, associa-se ao fato de que Ulisses se tornará um homem rico em sabedoria, após o que reassumirá seu lugar na terra natal. Ítaca, aqui, representa uma identidade inabalável, que, em hipótese alguma, deve ser esquecida ou negada. A viagem adquire plena significação quando o viajante cumpre sua tarefa, voltando, transformado pela experiência, e sendo capaz de recontá-la àqueles que ficaram. Estes também poderão adquirir uma espécie de aprendizagem, ainda que em segundo grau, por meio dos relatos.

⁶⁰ KAVÁFIS, 2006, p. 101-103

⁶¹ KAVÁFIS, 2006, p. 101

⁶² KAVÁFIS, 2006, p. 103.

Neste ponto, inevitavelmente, deparamo-nos com a famigerada e já muito difundida teoria de Walter Benjamin⁶³ (1994) a respeito do narrador. Coube a este autor formalizar um pensamento cujo objetivo era questionar os mecanismos de tal categoria, com suas implicações, na Modernidade, bem como estabelecer uma espécie de tipologia do narrador. O teórico e filósofo alemão divide os narradores em dois grupos: o “marinheiro comerciante”, que é o narrador viajante, e o “camponês sedentário”⁶⁴. Nesse contexto, a *Odisséia* e o poema “Ítaca” acabam por invocar o narrador viajante, que deixa seus domínios em busca de histórias para contar, as quais serão tecidas com as novidades a que se teve acesso, na visita a países, povos e culturas diferentes.

Das ideias de Benjamin, podemos depreender que o tipo de narrativa artesanal, marcado pela tradição oral, incessantemente repassada para uma coletividade, tende a se enfraquecer, da Modernidade em diante. Isto aconteceria de tal maneira que, no contexto em que vivemos, falaríamos a partir de um tempo em que já não haveria mais mensagem, sendo a experiência algo impossível de ser transmitido. Levando isso em consideração, veríamos desmoronar, também, o pressuposto de que a viagem deve resultar em alguma aprendizagem ou formação do sujeito.

Aqui, voltamos o foco para a literatura de Noll, que traz à tona um “anti-Ulisses”, para quem Porto Alegre não exerce exatamente a função de Ítaca. Notemos, para além disso, que o sujeito, em Noll, já se tornou silenciado, incapaz de se comunicar ou transmitir qualquer mensagem, de modo que a experiência vivida nunca se converte em saber narrável. Vários autores se debruçaram sobre a perda da transmissão da experiência e o caráter não benjaminiano dos narradores do ficcionista gaúcho. Entre eles, César Guimarães (1997), Idelber Avelar (2003) e Ana Martins Marques (2003), cujo estudo conclui:

⁶³ O texto que mais nos interessa, do autor, é “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 197-221).

⁶⁴ Nosso objetivo, nesta passagem, consiste em apenas apontar para as teorias de Walter Benjamin, com o intuito de mostrar como a crítica literária se apropriou delas para ler João Gilberto Noll. Sabemos que o pensamento benjaminiano é uma superfície inesgotável de conceitos, que vão se redimensionando, em cada texto. A ideia de experiência, por exemplo, oscila entre uma espécie de nostalgia, que o autor, em alguns momentos, demonstra ter, com relação a um modo artesanal de narrar, e uma abertura para novas formas, que se adaptariam à experiência empobrecida pela Modernidade. Quanto à tipologia do narrador, vale acrescentar: “[...] essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Encontra-se, na ficção de Noll, a constatação da perda da transmissibilidade da experiência, a problematização da memória e da identidade, a impossibilidade do coletivo e, ao mesmo tempo, a disponibilidade para o movimento, a deriva dos afetos e uma extrema atenção ao corpo, não apenas a seus empenhos e desempenhos, mas também a seus colapsos, suas falhas, seus fluxos, questões que podem apontar para um redimensionamento das noções de aprendizagem e experiência, que se abrem então para abarcar outras formas, mais provisórias, irregulares, inconclusas ou falhas, de relação do sujeito com o passado e com o outro. Assim, se, nos textos de Noll, encontramos, por um lado, uma radicalização da impossibilidade da experiência, por outro, a experiência aí é deslocada para incorporar dimensões que são, antes, da percepção, da presença, da intensidade, da provisoriedade.⁶⁵

Sobre esse mesmo aspecto, e tendo em vista a também já estudada desmontagem do romance de formação⁶⁶, que Noll estabelece em seus livros, é válido citar, como complemento do anterior, o seguinte trecho de Idelber Avelar, extraído do ensaio “*Bildungsroman* em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagens?”:

As viagens de Noll não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. A arquitetura do texto [...] convida a uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que as personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual. Progressão, conflito e resolução são aqui categorias inoperantes. Enquanto a viagem moderna a uma outridade histórica, geográfica ou experiencial forçava o herói a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a qualquer dialética. A irrupção de fragmentos do passado não desloca o protagonista para além da mesmice temporal a qual parece condenado. O processo de formação do sujeito põe em cena uma mirada ao passado que não encontra nada que identificar ou reconhecer⁶⁷.

Por ambos os trechos, podemos constatar que, tanto a crise da transmissão da experiência, quanto a subversão do romance de formação, são elementos recorrentemente trabalhados pela crítica literária que se debruça sobre a obra de João Gilberto Noll. Estudos como os mencionados têm, para o nosso trabalho, suma importância, uma vez que – levando

⁶⁵ MARQUES, 2003, p. 122.

⁶⁶ Embora não seja nosso objetivo adentrar em tal seara, é relevante lembrar que o romance de formação, ou *bildungsroman*, refere-se à tipologia romanesca cujo paradigma é o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. Esta narrativa, nas palavras de Marcus Vinícius Mazzari, remonta à “trajetória de um indivíduo particular que, vivenciando as mais diversas experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades (artísticas, existenciais, intelectuais etc.) e a uma integração harmônica com a sociedade a que pertence [...]” (MAZZARI, 1999, p. 72). De acordo com este paradigma, a formação e a aprendizagem são inerentes aos jovens, que se desenvolvem, sob vários aspectos, para chegar à maturidade gozando de uma espécie de plenitude. Para que isso aconteça, pressupõe-se a passagem de um relativo período de tempo, para que o sujeito se preencha, com a experiência que vai adquirir.

⁶⁷ AVELAR, 2003, p. 221.

em conta, principalmente, a citação de Marques – nos instigam a redimensionar o olhar, abrindo possibilidades para outras leituras dos atos de narrar, de jogar com o passado. Com eles, vislumbramos, com efeito, novas formas de problematizar a identidade, de nos depararmos com o outro, bem como, sobretudo, de viajar.

O viajante/estrangeiro de Noll não é o explorador ou o desbravador de terras, nem o sujeito que viaja com o objetivo de se formar, de adquirir alguma aprendizagem, por meio da jornada. A viagem nolliana não tem função redentora ou edificante. Nela, o que se destaca é uma espécie de esvaziamento dos lugares, correspondente à atitude *blasé* que os viajantes têm para com os espaços visitados. Os personagens, aqui, não demonstram a curiosidade que se poderia esperar de um estrangeiro, de acordo com a possível caracterização inicial do “turista” aportando em territórios desconhecidos. Tampouco, trata-se de viagens em que o sujeito busca revelações acerca de si mesmo, ou que visem a uma (re) composição da identidade. Pelo contrário, o que se tem, no universo nolliano, são viagens que encenam, antes de tudo, o irremediável esfacelamento do sujeito, em eterna fuga. Não se expõe nada além de um abscesso, que, no nosso ponto de vista, refere-se à cicatriz que carrega e que simboliza o estrangeiro, contemporaneamente, pensado como “estrangeiro para si mesmo”.

É por essa via que adentramos na ficção de Noll, com o foco na figuração do estrangeiro. Nos capítulos seguintes, analisaremos, a partir do texto literário, as figurações dos protagonistas estrangeiros, bem como as manifestações da estranheza que lhes constitui. Nesse diapasão, inevitavelmente, surgirão as questões que nos solicitam, como, por exemplo, o problema do encontro com o outro.

2. O estrangeiro de *Berkeley em Bellagio*

“Ele não falava inglês. Quando deu o seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado”⁶⁸. Assim começa *Berkeley em Bellagio*, o relato de um narrador-protagonista, escritor, natural de Porto Alegre, que deixa seu país para lecionar Cultura Brasileira, na Universidade de Berkeley, na Califórnia, apoiado por um programa da instituição. Deste lugar, o personagem segue para Bellagio, um vilarejo do norte da Itália, onde se encontra uma fundação norte-americana, a qual lhe fornece hospedagem e auxílio financeiro, para que possa escrever um novo livro. É neste espaço que se desenvolve a maior parte da narrativa, cujo termo se dá com o retorno à cidade natal. É a partir das impressões que o sujeito tem ao longo de toda essa jornada que se descortina o material ficcional do primeiro romance publicado por João Gilberto Noll no século XXI.

Pelo trecho que dá abertura à narrativa, podemos detectar um traço que parece destoar daquilo que seria previamente esperado pelo leitor, quando tem em mãos um exemplar da obra romanesca de João Gilberto Noll. O fato de *Berkeley em Bellagio* começar sugerindo um foco narrativo em terceira pessoa gera um estranhamento inicial, ao menos, para o leitor que vem acompanhando a obra do ficcionista gaúcho. É somente algumas páginas adiante que a narrativa toma o tradicional rumo nolliano, com o transcorrer da trama em primeira pessoa. Parece haver, portanto, uma oscilação do foco narrativo. Deixaremos, entretanto, por ora, apenas sinalizada essa primeira questão, que será retomada oportunamente. O que importa mais, agora, é salientar que o trecho de abertura do romance marca uma rasura ou uma limitação fundamental para se pensar a construção do protagonista como estrangeiro.

Conforme o que delineamos no capítulo anterior, uma maneira produtiva de se ler *Berkeley em Bellagio* seria pensar a narrativa como uma viagem empreendida por um sujeito contemporâneo, cujos questionamentos principais remeteriam às impossibilidades de adequação e de demarcação de um lugar próprio, tanto na terra natal, quanto na estrangeira. Frisemos, mais uma vez, que a questão do estrangeiro nolliano passa pela identidade que se estilhaça, no bojo de uma tentativa de dar lugar à estranheza enquanto condição estruturante daquele que se assume como “estrangeiro para si mesmo”. O que pretendemos, a esta altura do trabalho, é, justamente, deslindar este processo, tal como acontece em *Berkeley em Bellagio*.

⁶⁸ NOLL, 2003, p. 9.

A primeira parte da jornada do protagonista é definida por sua passagem pela Universidade de Berkeley. É este o lugar onde o estrangeiro parece permanecer por menos tempo. Dizemos “parece”, note-se, tendo em vista a dificuldade de fazer afirmações precisas relativas ao tempo, tanto no livro, quanto na ficção de Noll, de uma maneira geral. São escassos, com efeito, os marcadores de tempo, que nos possibilitariam demarcar um intervalo exato. Não podemos saber, então, com segurança, se o personagem permaneceu, em determinado local, durante um mês ou durante um ano. O que acontece é que a memória estilhaçada e rasurada não nos proporciona esse conforto. No final das contas, o que se tem são, apenas, sensações de um tempo e de um espaço do “agora”, os quais são sempre postos em suspeita, devido aos constantes lapsos de uma “desmemória”. O seguinte trecho pode servir como uma amostra daquilo a que nos referimos:

Esse homem caminhava pelo *campus* da Universidade, sim, em Berkeley, naquela Califórnia gelada muito embora ensolarada – e, por um segundo, como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou, ao contrário, se já estava voltando ao Sul do planeta.⁶⁹

A passagem citada evidencia uma conhecida tônica da obra de João Gilberto Noll, referente à memória rasurada, à exaustão, de um narrador “ sem forças, em ‘estado terminal’ desmemoriado (‘de miolos sonâmbulos’), quase cego para o mundo, desejoso da imobilidade [...]”⁷⁰ Vive-se, aqui, no frágil limite entre a perda da consciência e a lucidez, entre o lembrar e o esquecer. O que se configura é um corpo prestes a sucumbir, sempre na condição da falta, percorrendo um itinerário do presente⁷¹.

Em *Berkeley em Bellagio*, já na primeira frase, tem-se uma falta. O fato de o protagonista não falar o inglês de Berkeley marca, de imediato, sua condição de estrangeiro, que será problematizada na relação com o idioma. Trata-se, aqui, de um incômodo persistente, conforme podemos notar no seguinte excerto:

Claro, sabia pedir um sanduíche, uma coca, algo assim, mas no mais falava com seus alunos de cultura brasileira em português [...]. [...] Lhe ocorria, sim, vagamente, uma cena em que um aluno tentava relatar pelos corredores do Dwinelle Hall ao fim de uma aula, num estrepitoso português, por onde se

⁶⁹ NOLL, 2003, p. 10.

⁷⁰ GUIMARÃES, 1997, p. 166.

⁷¹ Marques (2003) afirma: “[...] se algo caracteriza essa escrita, é sua disposição de textualizar o corpo, para seguir seus deslocamentos, sondar suas possibilidades, suas posturas, suas potências e impotências, seus modos de atuar e ser afetado” (MARQUES, 2003, p. 75). Para chegar a uma conclusão como esta, a autora se baseia, entre outros, em Vasconcelos (2000), que caracteriza a escrita de Noll como uma escrita do corpo: “Na escrita do corpo, a história provém dos personagens, e não o contrário.” (VASCONCELOS, 2000, p. 240).

via sua língua toda em ínfimas cavidades, pequenas erosões. Ele caminhava entre esquilos pelo campus de Berkeley e pensou que não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação, falar inglês, testemunhar nessa língua a todos que pudessem interessar por sua vida.⁷²

Desde logo, constatamos que a língua será o signo determinante para a construção do estrangeiro, em *Berkeley em Bellagio*. Na primeira parte da narrativa, que escolhemos delimitar pela estadia do protagonista em Berkeley, ainda há a possibilidade de comunicação pela língua materna, uma vez que os alunos de Cultura Brasileira servem, ao personagem principal, de interlocutores. Lembremos, entretanto, que o exercício do português, neste espaço, é restrito, devido à pouca fluência dos aprendizes. Ali, o domínio da língua inglesa não pode deixar de se tornar uma questão cada vez mais urgente.

É relevante destacar, neste ponto, que o significante língua é posto, na narrativa, de maneira ambígua, significando, não somente o idioma, mas, também, o órgão do corpo. As ínfimas cavidades e pequenas erosões a que o professor se refere, no trecho citado, dizem respeito tanto à aspereza da fala sincopada de quem exercita a língua estrangeira, quanto à própria anatomia do órgão muscular. Isso nos permitiria inferir que a língua também é corpo, em João Gilberto Noll, corpo em que se marca a estranheza. Tal pressuposto torna-se mais evidente na parte da narrativa referente à estadia do protagonista em Bellagio, como veremos oportunamente. Antes disso, todavia, atentemos para outros aspectos da parada em Berkeley, que merecem nossa observação.

Nesse primeiro espaço da viagem, fragmentos do passado irrompem da memória do protagonista, possibilitando, ao leitor, recompor alguns passos de sua vida, no Brasil, antes da partida. Quando caminha pelos bosques do *campus* da universidade californiana, o escritor faz menção, por exemplo, a Léo, personagem que voltará a aparecer no final da narrativa, figura com quem o protagonista afirma ter tido uma relação amorosa. Tais fragmentos de memória evocam instantes de um tempo-espaço anterior. São irrupções que nos fornecem *flashes* do passado do protagonista, na terra natal, como se observa no seguinte extrato:

Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjaría disposição para aprender mais uma língua além do seu português viciado, com cujas palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava até tempos atrás, antes de ficar assim meio esquecido depois da queda à porta do banheiro, sem o tempo de gritar por Léo, o homem que costumava chamar de namorado mas que lhe era bem mais, um parceiro de cuja ardência ainda lhe vinham certos laivos [...].⁷³

⁷² NOLL, 2003, p. 11.

⁷³ NOLL, 2003, p. 9-10.

É curioso notar que, no trecho exposto, há uma nova ocorrência de “Ele não falava inglês”, o que destaca, mais uma vez, uma falta para com a língua. Esta, em última instância, estende-se até mesmo à potencialidade do português materno, que teria passado a claudicar, devido ao acidente doméstico. A queda, aqui, para além disso, também parece apontar para uma seqüela, que justificaria uma fraqueza de memória, o que faz corroborar certo tom “agonizante” do narrador nolliano, sempre em síncope e colapsos.

Em outra passagem, o protagonista, durante o passeio pelo bosque, questiona a si mesmo: “Falava com o Brasil ou com aquela porção sombria de natureza a lhe servir então como uma espécie de refúgio contra a língua inglesa?”⁷⁴ Se pensarmos esta citação junto à anterior, poderemos inferir que há uma sobreposição de espaços, quais sejam, Berkeley e Porto Alegre, sendo que o último funcionaria, para este sujeito contemporâneo, em viagem, como uma espécie de Ítaca, lugar do retorno. Vale mencionar, quanto a este ponto, que, assim como a Ítaca do regresso de Ulisses, Porto Alegre guarda aspectos de cidade empobrecida e degradada. O protagonista da narrativa de Noll nos dá indícios da vida um tanto quanto precária que levava no lugar: “Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem?”, o personagem chega mesmo a afirmar que “fingia que não pedia pedindo refeições, ou a casa de veraneio de um amigo em pleno inverno para escrever um novo livro [...]”⁷⁵ Tal precariedade, contudo, em última instância, seria de todo o Brasil: “[...] sempre existiriam garotos bronzeados de Copacabana prontos para ir aos States com um homem maduro; esse garoto poderia ser seu secretário bilíngüe, salário que faria o rapaz esquecer a pobreza [...]”⁷⁶

Passagens como estas são de suma importância, para o nosso trabalho, pois, para além de contextualizarem a vida do protagonista de *Berkeley em Bellagio*, fornecem substratos para pensarmos a caracterização do escritor latino-americano, como voz da margem. Não nos furtaremos a retomar essa discussão, tendo como foco momentos específicos da narrativa, como aquele que tem lugar após o retorno do protagonista à terra natal, quando a questão parece se tornar bastante pujante. Sobre a volta do personagem ao Brasil, entretanto, é pertinente ressaltar que ela é anunciada no início da narrativa, através do procedimento do *flash forward*: “[...] sem poderem adivinhar que ele também voltaria para a casa para se

⁷⁴ NOLL, 2003, p. 10.

⁷⁵ NOLL, 2003, p. 9.

⁷⁶ NOLL, 2003, p. 12.

enamorar de um homem mais jovem, nem tanto, gerente de uma farmácia em Porto Alegre, onde costumava medir sua pressão.”⁷⁷

Para melhor contextualizar o trecho citado, lembremos que a cena ocorre quando o protagonista encontra Mana, uma brasileira que conhece na Califórnia, com quem tem uma relação efêmera, “sem quase quererem nada além de um abraço”⁷⁸. Mana tem certa importância, apesar de ser uma personagem à qual o protagonista não se vincula, uma vez que se afigura como uma compatriota, com a qual o escritor estabelece uma passageira relação de afeto. Esta, no final das contas, parece servir como tentativa frustrada de diminuir a solidão imposta pela terra e pela língua estrangeiras. Ao longo de toda a narrativa, podemos encontrar passagens semelhantes a esta, que têm a função de enfatizar o caráter frágil e provisório dos afetos.

Sigamos, entretanto, com o estudo da parte do romance correspondente à estadia do estrangeiro em Berkeley, cidade em que o protagonista exerce a função de professor convidado da universidade. Vale destacar, quanto a este âmbito, que o texto não deixa de apontar para itens do conteúdo programático que o professor oferece aos seus alunos, na disciplina por ele ministrada, Cultura Brasileira. Tais elementos são significativos, uma vez que nos fornecem uma noção do repertório cultural que o estrangeiro traz, em sua bagagem. Além disso, tornam-se ainda mais relevantes se pensarmos que o protagonista exerce, primordialmente, o ofício de escritor. Vejamos o seguinte trecho:

Fez três vezes em vinte dias Porto Alegre-São Paulo-Porto Alegre de ônibus rumo ao consulado americano, dinheiro emprestado, levando recortes de jornais comentando seu período de escritor residente em Berkeley, agora como futuro professor convidado, dando cursos sobre Clarice, Graciliano, Raduan, Caio, Mirisola e alguns outros, mais alguns cursos sobre MPB [...]⁷⁹

Ou, ainda:

Enquanto mostrava alguns de seus filmes brasileiros prediletos, ‘São Bernardo’, ‘A hora da estrela’, ‘O padre e a moça’, ‘Nunca fomos tão felizes’, ‘A ilha das flores’, alguns outros, enquanto eu sentia o banzo vago de uma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza da minha idéia recorrente de país, bem mais embebida talvez no cinema feito no Rio do que na matéria da bruta realidade – um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existissem mais

⁷⁷ NOLL, 2003, p. 20.

⁷⁸ NOLL, 2003, p. 15.

⁷⁹ NOLL, 2003, p. 14.

com esse jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma unidade artística exemplar.⁸⁰

Considerando os trechos citados, o que mais nos chama a atenção é como o protagonista está, mais uma vez, reafirmando seu lugar de escritor que fala a partir da periferia do mundo. O sujeito que, antes, havia se assumido pobre, praticamente, um pedinte, revelará, em seguida, os empecilhos que encontra para conseguir o visto americano, condição necessária para o ingresso no país considerado a potência máxima do chamado mundo desenvolvido. Embora tenha conseguido certo reconhecimento, no país natal, o que se percebe pelos recortes de jornais que carrega para o consulado, como uma espécie de “garantia de boa procedência”, o escritor enfrentará grandes obstáculos para, simplesmente, poder pisar em solo americano.

Feitas essas considerações, é curioso notar que, uma vez logrado o visto americano e o cargo de professor residente, entrevemos, no personagem, o desejo de estabelecer uma espécie de “cânone pessoal”, não só literário, mas, também, em relação às outras artes. A enumeração de títulos e de nomes considerados notáveis pelo professor privilegia obras e artistas brasileiros, pelo fato, é claro, de a disciplina ministrada por ele ser Cultura Brasileira. A relação do personagem com as artes pode ser observada no fragmento abaixo, de Sérgio de Sá (2010):

Em *Berkeley em Bellagio*, o escritor que viaja traz na bagagem a memória de suas leituras canônicas (*Angústia*, de Graciliano Ramos, por exemplo). Mas tão relevantes quanto elas são os componentes de outras manifestações culturais, no caso a música e o cinema. São várias as comparações em conexão com filmes (brasileiros e estrangeiros) ou a acentuação pela paixão do escritor pela arte cinematográfica (o personagem cita até *Nunca fomos tão felizes*, baseado no conto de João Gilberto Noll, como uma de suas fitas prediletas). A televisão fica de fora, mas não o interesse por jovens escritores: um dos temas da aula é a obra de Marcelo Mirisola.⁸¹

O trecho nos faz ver que não deixa de se manifestar, no romance, a presença de outra *nuance* da memória, em sua faceta “híbrida e embebida culturalmente por diversas fontes”⁸², como o cinema, a música popular e a própria literatura brasileira. Expondo a tradição literária e as manifestações artísticas com as quais dialoga, com efeito, o escritor diz de onde vem sua bagagem cultural.

⁸⁰ NOLL, 2003, p. 18.

⁸¹ SÁ, 2010, p. 136.

⁸² SÁ, 2010, p. 137.

Passemos, agora, para a próxima parada da jornada, isto é, a estadia do protagonista no vilarejo italiano de Bellagio. É para lá que o personagem se muda, após deixar a função de professor, com o objetivo de escrever seu novo livro. O lugarejo, ao norte da Itália, como já dissemos, é o espaço onde transcorre a maior parte da trama. Figura como um desdobramento espacial da Universidade de Berkeley, uma vez que esta mantém, ali, uma fundação cultural de incentivo ao progresso da ciência e à prática das artes e da cultura⁸³. Tem-se, portanto uma parte de Berkeley sediada na Itália, Berkeley em Bellagio, lembrando o próprio título do livro. Na economia da narrativa, certamente, as duas cidades guardariam similaridades, o que nos permitiria falar em uma relação metonímica entre os espaços.

Um importante aspecto a ser levado em conta, em se tratando da parte da trama dedicada a Bellagio, refere-se à retomada do habitual foco em primeira pessoa. A mudança, desde logo, torna inevitável a pergunta: por que ocorre essa oscilação de pontos de vista? Para respondê-la, em primeiro lugar, temos de ter o cuidado de não pensarmos na existência de dois narradores. Trata-se, na verdade, efetivamente, de um narrador único, que se apresenta, primeiramente, em terceira pessoa, em seguida, assumindo a voz de um narrador-protagonista. O uso inicial da terceira pessoa, então, sugeriria, principalmente, uma posição de distanciamento, evidente em alguns momentos da narração, nos quais o narrador se refere a si mesmo como “ele” ou “o escritor gaúcho”. O próprio sujeito, neste caso, vê-se como um outro, marcando, assim, uma distância, que evita o livro ser tachado de autobiográfico, embora reste, aqui, ao leitor, alguns (poucos) elementos reconhecidamente biográficos de João Gilberto Noll. Sabemos, de fato, que este também lecionou em Berkeley, e que tem a mesma faixa etária do protagonista, além de podermos identificar outros traços em comum.

A teoria da enunciação de Émile Benveniste (2005), nesta altura de nossas reflexões, poderia contribuir para o entendimento dessa oscilação, na maneira de narrar. Indo diretamente ao ponto, o linguista francês deu uma importante contribuição à sua área de estudos, ao deslindar a natureza dos pronomes pessoais e do jogo de referências operado por eles, bem como ao se questionar acerca da subjetividade da linguagem. Com esse escopo, o autor repensa as funções da tríade “eu-tu-ele” e de seus indicadores (por exemplo, os demonstrativos), a partir da noção de “pessoa”. Vejamos o seguinte comentário do estudioso, em que fala sobre os pronomes de primeira e segunda pessoa:

⁸³ Embora a instituição não seja nomeada, na narrativa, sabemos que se trata da Fundação Rockefeller, a qual, no passado, apoiou personalidades como Franz Liszt e Stendhal. O próprio João Gilberto Noll foi convidado a passar uma temporada ali. Observemos, para além disso, que o narrador-protagonista reconhece a passagem do compositor húngaro pela instituição, como se lê no seguinte trecho: “[...] na Bellagio onde o próprio Liszt vivera por alguns meses em 1837 [...]” (NOLL, 2003, p. 35).

Qual é, portanto, a ‘realidade’ à qual se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma ‘realidade de discurso’, que é coisa muito singular. Eu só pode definir-se em termos de ‘locução’, não em termos de objeto, como um signo nominal. *Eu* significa ‘a pessoa’ que enuncia a presente instância do discurso que contém *eu*.⁸⁴

Para o linguista francês, “eu” se refere unicamente a quem toma o discurso para si: “Não há um conceito de ‘eu’ englobando todos os *eu* que se enunciam todos os instantes na boca de todos os locutores [...].”⁸⁵ O “eu”, de acordo com o raciocínio do autor, desloca-se, juntamente com o locutor, o qual, num diálogo, quando fala, assume a si mesmo como “eu”, e quando ouve, assume-se como “tu”. Este último pronome refere-se a quem o “eu”, aquele que tem a vez na fala, se dirige. Fica claro, então, que os pronomes coexistem em relação de alternância. Para avançar mais um pouco, vale pensar a respeito do “ele”. Com este, o que acontece é que se refere a quem está fora do discurso, de modo que a noção de pessoa falta, aí. Para explicar este ponto, ninguém mais indicado que o próprio Benveniste:

A ‘terceira pessoa’ representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devem remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem* ou *não importa o que*, exceto a própria instância [...].⁸⁶

É de acordo com o que foi exposto que consideramos pertinente reafirmar não haver dois narradores, em *Berkeley em Bellagio*, mas, sim, uma oscilação das pessoas discursivas, as quais, no final das contas, referem-se a um só sujeito. No romance, o que se dá, com efeito, é que o personagem, primeiramente, não se compromete com a enunciação, parecendo se ausentar da própria fala, para, posteriormente, assumi-la, no momento em que explicita que é ele mesmo quem a profere, tomando para si o discurso.

Com esta dinâmica, fica descartada a possibilidade de haver uma espécie de narrador observador (no registro do “ele”) – o que, convenhamos, seria muito estranho, em se tratando da poética de Noll, cujos sujeitos ficcionais se afirmam, costumeiramente, como narradores-protagonistas (ou seja, no registro do “eu”). Nesse contexto, em que, acrescentemos, o “tu” refere-se, em última instância, ao leitor, o que João Gilberto Noll faz, ao usar, inicialmente, o “ele”, nada mais é do que tentar esconder o “eu” do protagonista, para que, oportunamente,

⁸⁴ BENVENISTE, 2005, p. 278.

⁸⁵ BENVENISTE, 2005, p. 288.

⁸⁶ BENVENISTE, 2005, p. 282. Grifos do autor.

possa ser revelado. Para arrematar este ponto, podemos afirmar, com Klinger (2007): “O narrador refere-se a si próprio ora em primeira ora em terceira pessoa, [em um] deslocamento que parece traçar o movimento de aproximação entre a(u)tor e personagem, construindo um sujeito que oscila entre ‘atuar’ e ‘representar’[...]”⁸⁷

Uma vez deslindado esse importante recurso do narrador de *Berkeley em Bellagio*, retomemos a questão do viajante/estrangeiro, agora aportado na pequena cidade italiana. Para continuar o nosso caminho, observemos o seguinte trecho, que funciona como uma descrição do espaço da fundação, onde o protagonista se vê aflito, mais uma vez, devido à imposição da língua estrangeira:

Enquanto ia descendo as escadas ouvia o burburinho dos convivas, a maior parte de acadêmicos americanos de áreas mais voltadas à ciência e à tecnologia. Ouvia o burburinho, parava no degrau, apertava a balaustrada e respirava fundo para não recuar. Ouvia o burburinho e preenchia o pensamento com bobas sentenças que lhe sedavam o íntimo um pouquinho: se eu fosse o homem transparente daquele filme, daquele antigo cujo nome esqueci, não precisaria suar tanto de vaga apreensão ao me encaminhar não só para as noites, mas também os *breakfasts*, os *lunchs* [sic.], para qualquer encontro com os colegas do palácio. [...] Sentaria a uma daquelas mesas, onde feito um carrossel de vozes todos se apressavam a falar.⁸⁸

O trecho⁸⁹, notemos, é um daqueles em que a tradicional fundação americana de Bellagio, que tem o inglês como língua oficial, é chamada, ironicamente, de “palácio”, designação que se soma a de “catedral”, tendo em vista a comparação da hierarquia local com a da monarquia e da igreja. A instituição, que abriga, sobretudo, norte-americanos, é representada como um lugar, situado no dito primeiro mundo, para intelectuais oriundos de uma elite, frente a qual o escritor latino-americano não pode senão se manter à margem, à deriva, como um estranho à hegemonia cultural dos países ricos, e, em certo ponto, como um estrangeiro em relação à própria língua: “Ele sabia, sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra, apenas se embebedaria daqueles sons sem semântica”⁹⁰. A comunicação, aqui, não passa de um código sem significado, de modo

⁸⁷ KLINGER, 2007, p. 59.

⁸⁸ NOLL, 2003, p. 24-25.

⁸⁹ Podemos perceber, tendo em vista a passagem supracitada do romance, que o vocábulo de língua inglesa *lunchs* [sic] foi grafado de maneira incorreta. O termo condizente com a norma culta do inglês seria *lunches*. Não nos parece descabido pensar que este desvio pode ter sido proposital. Como sabemos, o relato é composto por um narrador que não domina a língua inglesa. Se levarmos tal fato em consideração, é possível levantar a hipótese de que João Gilberto Noll não deixa de marcar, no próprio registro da escrita, o precário desempenho do narrador em relação ao idioma hegemônico do mundo ocidental, com o qual se defronta, o tempo todo, tanto em Berkeley quanto em Bellagio.

⁹⁰ NOLL, 2003, p. 25.

que o protagonista pode ouvir, apenas, “sons sem semântica”, que não lhe dizem nada. Em outras palavras, o que se evidencia, neste contexto, é um ser fadado ao silêncio, por não compartilhar o idioma. Julia Kristeva (1994), ao refletir sobre a situação do estrangeiro, afirma:

O silêncio não lhe é somente imposto, ele está em você: recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer muda, propriedade privada de sua discricção orgulhosa e mortificada – luz cortante, esse silêncio. Nada a dizer, vácuo, ninguém no horizonte. Uma completude impenetrável: diamante frio, tesouro secreto, cuidadosamente protegido, fora de alcance. Nada a dizer, nada é para ser dito, nada é dizível.⁹¹

Na cena em questão, em meio aos ruídos, o protagonista de Noll senta-se à mesa, ao lado de uma chilena, moradora de Nova York. Além de latino-americana, a moça é uma feminista, que trabalha com Direitos das Mulheres, nas Nações Unidas, tendo estado no Brasil, anteriormente, inúmeras vezes. Significativamente, a aproximação entre as duas figuras, com origens parecidas e outros pontos de identificação, é um dos momentos em que se desloca o foco narrativo. Observe-se, neste sentido, o seguinte trecho, com a mudança sublinhada: “*Sentou-se* então a uma daquelas mesas, ao lado de uma chilena moradora de Nova York [...]. Tinha ido ao Brasil inúmeras vezes, *citou-me* várias feministas de São Paulo e Rio das quais *eu nunca ouvira falar*.”⁹²

Não parece meramente casual o fato de ser após esse primeiro encontro, em Bellagio, ainda que da ordem do fortuito e do efêmero, conforme a tradição de Noll, que o estrangeiro toma o discurso para si mesmo, em um jantar, na tentativa (embora frustrada) de estabelecer um diálogo, em uma espécie de rito de hospitalidade. Sobre este, é Kristeva quem nos chama a atenção, no seguinte trecho:

O encontro em geral começa com uma festa do paladar: pão, sal e vinho. Uma refeição, uma comunhão nutritiva. Um confessa-se bebê faminto, o outro acolhe essa criança ávida: num instante, eles se fundem no rito de hospitalidade. [...] O banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalmam e esquecem suas diferenças, o banquete está fora do tempo. Ele se imagina eterno na embriaguez daqueles que, entretanto, não ignoram a sua fragilidade provisória.⁹³

⁹¹ KRISTEVA, 1994, p. 24

⁹² NOLL, 2003, p. 26. Grifos nossos.

⁹³ KRISTEVA, 1994, p. 19.

No romance, estamos diante de uma tentativa de encontro, como várias que há por ali. Tem-se um rito de hospitalidade, mas este não pode ser senão provisório. Fora dele, o estrangeiro segue sozinho, com seu “inglês de ginásiano retardado”⁹⁴, a deambular pela pequena cidade italiana, agora, certo de que haveria de sucumbir à língua franca: “Não adiantava, era no inglês que a trama diária ia se fazendo.”⁹⁵

Após essa possível aceitação da língua inglesa como língua falada na Fundação de Bellagio, em detrimento do italiano oficial do vilarejo, o qual, naquele espaço de elite, é reduzido à fala dos empregados, será interessante lembrarmos aquela outra nuance do significante língua, a que aponta para o órgão do corpo, a zona erógena humana, a atravessar a identidade do estrangeiro. Para entendermos melhor a questão, será pertinente recorrermos ao sentido do verbete “língua”, tal como se encontra no *Dicionário de símbolos*, do qual merece destaque o seguinte trecho:

[...] a língua é, como a perna, o nariz e o sexo, um dos quatro órgãos de que depende o bom funcionamento do corpo social; daí advém sua extrema importância. O órgão da palavra, considerada como a *criadora do verbo*, imbuída de um poder de fecundação da mesma categoria da chuva, do sangue, do esperma, da saliva, que é o veículo do verbo. [...] a língua é o órgão do gosto, isto é, do *discernimento*. Separa o que é bom do que é mau [...].⁹⁶

Em *Berkeley em Bellagio*, não são raros os trechos em que se concebe a língua como vocábulo da ambiguidade. Mais acima, referimo-nos a um momento em que o narrador do livro observa, ainda em Berkeley, “a língua em ínfimas cavidades” de um aluno aprendiz de português. Naquele contexto, o professor nota falhas, que tanto se referem à estrutura morfológica do órgão, quanto à comunicação ainda rudimentar de quem aprende um novo código linguístico. Em Bellagio, o vocábulo prolifera sua significação na seara do erotismo, que, naturalmente, para um leitor atento da obra de Noll, não é algo de se estranhar, uma vez que a potencialidade do sexo é uma tônica da poética do autor⁹⁷.

O escritor, sendo aquele que necessita da língua como criadora de seu verbo (falado e escrito), também a usa como instrumento de prazer sexual. O encontro erótico com o belo e jovem *ragazzo*, mordomo da Fundação, é um momento a merecer destaque:

⁹⁴ NOLL, 2003, p. 26

⁹⁵ NOLL, 2003, p. 28.

⁹⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 551. Grifos dos autores.

⁹⁷ Sobre este aspecto, valeria a pena conferir o livro de Norberto Perkosky, *A transgressão erótica da obra de João Gilberto Noll*, o qual oferece um bom ponto de partida para se pensar os mecanismos do erótico, em Noll, mais precisamente, em sua obra romanesca, até *Hotel Atlântico*.

[...] mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha em seu peito arfante, não o Deus que não saía das igrejas, mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se apumava e se punha rígido, colosso! –, o Deus que foi levado pelo escritor porto-alegrense para trás de uma cortina malcheirosa pelo tempo, o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho, mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos [...].⁹⁸

Nessa liturgia sexual, em cujo âmbito se aproximam o ato sexual e o ato da eucaristia católica, a língua se mostra como órgão do paladar, através do qual se saboreia o outro, o seu esperma, no caso, assemelhado ao sangue de Cristo. Certamente, este estudo não objetiva aprofundar a questão do erotismo, temática que possui amplitude suficiente para ser tema de uma pesquisa autônoma. Não deixa de ser estimulante, entretanto, trazer o assunto à baila, sobretudo porque, em maior acordo com o nosso interesse, segundo Kristeva, a sexualidade exacerbada pode ser algo característico do estrangeiro:

Separar-se da sua família, do seu idioma, do seu país, para vir assentar em outro lugar é uma audácia acompanhada de um frenesi sexual: sem mais proibições, tudo é possível. Pouco importa se a passagem da fronteira é seguida por uma orgia ou, pelo contrário, por um recolhimento medroso.⁹⁹

Após a relação sexual com o jovem italiano, o estrangeiro caminha, de madrugada, pelos bosques de Bellagio, onde se depara com uma cabana, em que um pianista toca Liszt. O escritor para e ouve, até que o pianista acaba percebendo seu encantamento pela música. Na cena, há comunicação, mas ela, de maneira significativa, ao invés de se dar por meio da linguagem verbal, é feita através da linguagem musical, cujas implicações são de natureza bem específica: “[...] eles eram agora bem menos que identidades, portavam em suas figuras uma espécie de estranhamento original, dois seres embalados pela mesma melodia já ausente.”¹⁰⁰

É notável, aliás, como a música se faz presente, não exclusivamente em *Berkeley em Bellagio*, mas em toda a escrita nolliana. Aquiles Brayner (2006), em sua tese, intitulada *Body, corporeal perception and aesthetic experience in the work of João Gilberto Noll*, analisa, entre outras questões, a influência da música na técnica literária do ficcionista gaúcho. No trabalho, o autor afirma que Noll parece compor sua escrita buscando construções frasais melódicas, com o objetivo de criar o que chama de um texto musical. A música, para

⁹⁸ NOLL, 2003, p. 30.

⁹⁹ KRISTEVA, 1994, p. 37.

¹⁰⁰ NOLL, 2003, p. 35.

além disso, também poderia ser considerada como influência compartilhada pelo escritor protagonista, no caso do livro em questão. Para Brayner, a intersecção, ou a zona de diálogo, estabelecida entre a música e a literatura, dá-se via poesia. É esta a ideia que ecoa no seguinte excerto:

[...] mesmo sendo escritor, ouvia mais música do que abria livros. De uns tempos pra cá, não queria mais saber de romances, novelas, contos, muito embora os escrevesse. Quando sentia necessidade da palavra, ia direto a algum poema. Para ele, a poesia era o verbo em estado musical [...].¹⁰¹

Ao espreitar o pianista, o protagonista de *Berkeley em Bellagio* é arrebatado pela música, como se numa espécie de epifania, a qual corresponderia à profusão de sensações que ocupa a narrativa. Em meio a esse turbilhão, podemos extrair uma passagem que nos oferece mais uma chave de leitura para entendermos a significação do título do romance. Em certa altura, o narrador afirma:

Eu era Berkeley em Bellagio, o bispo e filósofo irlandês em retiro pisando em folhas secas, me afastando da janela atrás da qual um pianista moderno e uma mulher vestida de outrora talvez ensaiassem uma ópera [...]. Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem.¹⁰²

A passagem evidencia a possibilidade de se fazer uma dupla leitura do título do livro. A expressão *Berkeley em Bellagio* não comportaria, apenas, uma referência à Fundação Rockefeller, concebida como uma parte de Berkeley sediada na Itália. A questão do título implicaria, na verdade, um ultrapassar da simples relação espacial, a partir do momento em que o narrador faz uma referência explícita ao filósofo irlandês George Berkeley. O escritor, ao passear pelos bosques do vilarejo italiano, demonstra certa identificação com o pensador seiscentista. O seguinte excerto de Brayner sintetiza bem a questão. Observemos:

[...] *the narrator identifies himself with the Irish Bishop and philosopher Georges Berkeley, whose theoretical writings defend the importance of perceptual experience over rational thought in the process of human experience and knowledge acquisition [...]. In fact, George Berkeley was the first to consider that the notion of individual consciousness for ourselves and for others is directly tied to man's capacity of perception or, as Berkeley himself puts it: 'esse est percipi' [to be is to be perceived]. For the philosopher, we are not able to conceive ideas or abstract thoughts without*

¹⁰¹ NOLL, 2003, p. 32.

¹⁰² NOLL, 2003, p. 220.

*having previously perceived, through physical experience, the objects which are recalled through our minds. [...] In the specific case of verbal communication, Berkeley suggests that words are not an impartial representation of objects but that, once perceived, they generate an emotional response from subject. In this sense, the meaning of a word is not so much tied to the idea it might convey but is determined by our personal way to response to it. Words which are physically perceived by us through hearing or sight always provoke an emotional or physical reaction.*¹⁰³

De acordo com as palavras do estudioso, o que o filósofo faz é uma espécie de defesa das sensações. Em seu raciocínio, o pensamento, para acontecer, dependeria, primeiramente, da percepção. A filosofia de George Berkeley, grosso modo, preconizaria, então, que “ser é ser percebido”, conforme indica Brayner. Tal pressuposto, não por acaso, e ainda que de maneira relativizada, parece se encaixar na visão de mundo que podemos depreender da obra romanesca de João Gilberto Noll.

O que realmente haveria, na ficção do escritor gaúcho, seriam esboços ou fragmentos de impressões e sensações, surgidos a partir do contato que os protagonistas estabelecem com as coisas, com os espaços e com o outro. A literatura nolliana, como sabemos, não se baseia na construção de uma trama tecida por conflitos, dramas psicológicos e retratos históricos e sociais em progressão, como se observa no romance burguês clássico¹⁰⁴. O texto de Noll, com efeito, reorganiza tais aspectos do romance tradicional, os quais se transformam em restos de discursos, com ênfase sendo dada a uma encenação da percepção, ainda que feita de maneira chapada e não totalizante. No final das contas, o que o relato deixa entrever não parece ser nada além de um desejo, fadado ao fracasso, de uma percepção essencialista das coisas. O seguinte excerto de *Berkeley em Bellagio* ajuda a ilustrar a ideia que acabamos de expor:

¹⁰³ BRAYNER, 2006, p. 220. O narrador se identifica com o Bispo Irlandês e filósofo Georges Berkeley, cuja teoria defende a importância da experiência perceptiva acima do pensamento racional, no processo de aquisição do conhecimento e da experiência humana. [...] De fato, Georges Berkeley foi o primeiro a considerar que a noção de consciência individual, em relação a nós mesmos e ao outro, é algo diretamente ligado à capacidade humana de percepção, ou, como o próprio Berkeley preconiza: “esse es percipi” [ser é ser percebido]. Para o filósofo, nós não somos capazes de conceber idéias ou pensamentos abstratos, sem que, antes, tenhamos percebido, através da experiência física, os objetos recordados por nossas mentes. No específico caso da comunicação verbal, Berkeley sugere que as palavras não são uma representação neutra dos objetos, mas, estes, quando percebidos, provocam uma reação emocional no sujeito. Nesse sentido, o significado de uma palavra não está muito relacionado à ideia da mesma, mas, sim, é determinado pela maneira pessoal que cada um reage a ela. As palavras são fisicamente percebidas por nós, pela audição ou pela visão, que sempre provocam uma reação física ou emocional. [tradução nossa].

¹⁰⁴ Idelber Avelar (2003) elabora um pertinente comentário a esse respeito, no qual afirma que até mesmo “o comprimento dos textos de Noll [muitos deles são curtos, aproximando-se mais da novela do que do romance propriamente dito] é em si um elemento importante para a análise: sua concisão funciona como índice de seu auto-apagamento, de seu impulso ao silêncio. A ficção de Noll se inscreve a partir de uma crítica ao romanesco, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana*, de Balzac [...]” (AVELAR, 2003, p. 216).

[...] e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão noturno que quase me engole de repente? Quem me responde, e já, se o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, *um estrangeiro para mim mesmo* entre norte-americanos (embora pisando em solo italiano?) Sou alguém que se desloca para me manter fixo? E os passos conduzem para o estúdio pegado ao quarto ou às lisonjas reinantes na Fundação – hein? Não fiz umas perguntas, tchê?¹⁰⁵

A citação também toca, diretamente, na questão basilar do nosso estudo, uma vez que, nela, é o próprio narrador-protagonista quem se caracteriza como estrangeiro para si mesmo, ao se questionar acerca de sua própria condição, em *Bellagio*. A partir do momento em que o narrador utiliza a expressão marcada, fica mais do que explícita a ideia de que ser estrangeiro não é, apenas, uma situação transitória, à qual o sujeito se submete, ao se ausentar da terra natal. A questão, com efeito, transcende esse ideário, redimensionando-se, a ponto de abarcar a própria estrutura do sujeito. Podemos pensar, então, que o indivíduo, mais do que “estar” estrangeiro, na verdade, “é” estrangeiro. Em outras palavras, e levando em conta tudo o que foi exposto, no capítulo anterior, principalmente, a partir das teorias de Kristeva, a estranheza se mostra como uma condição. Nessa perspectiva, o “eu” e o “outro” não são esferas separadas, mas, sim, coexistentes, dentro de um “mesmo”.

Além disso, devemos perceber que, a partir do momento em que o estrangeiro se faz a pergunta “Sou alguém que se desloca para me manter fixo?”, entra em cena uma questão de percepção, segundo a qual, mesmo que o escritor viaje, rumo a diferentes territórios, poderia não haver, de fato, um deslocamento, no âmbito da aprendizagem e da experiência, tal como se espera, por exemplo, no caso de um viajante convencional. A viagem, neste ponto de *Berkeley em Bellagio*, não vinha possibilitando, ao protagonista, um salto em sua formação¹⁰⁶. Apesar de seu deslocamento, ele se manteria fixo. Nesse ínterim, entretanto, o personagem acaba chegando ao que pode ser uma primeira conclusão, a respeito da questão: se há algo a aprender, trata-se de encarar a condição estruturante do sujeito como estrangeiro para si mesmo.

Embora o narrador se questione, como estrangeiro para si mesmo, considerando a existência do “outro”, que nele habita, (“até chegar a Bellagio e me sentir um outro”¹⁰⁷), não podemos deixar de destacar como se arrematam suas indagações: “não fiz umas perguntas, tchê?”. A utilização da expressão regional, de maneira alguma, aparece por acaso. O vocábulo

¹⁰⁵ NOLL, 2003, p. 37. Grifos nossos.

¹⁰⁶ Guimarães (1997), Marques (2003) e Avelar (2003), em estudos já referidos, tratam dessa questão com a mesma perspectiva que adotamos.

¹⁰⁷ NOLL, 2003, p. 62.

aponta para a ideia de que, ao mesmo tempo em que o sujeito se revela estrangeiro para si mesmo, busca referência em um modo de falar da língua materna, corroborando a noção de que a pátria nada mais é do que a língua.

Em algumas passagens do romance, observamos que o escritor relaciona o motivo de ter escolhido o seu ofício a uma questão com a língua portuguesa, da qual se serve para criar sua ficção. Durante o jantar, na Fundação, em que o protagonista troca algumas palavras, utilizando-se de um inglês rudimentar, com a feminista chilena, vem à tona o problema da língua portuguesa. De acordo com o narrador-protagonista, a personagem mencionada “sentia no português não bem uma língua, mas uma espécie de desvio pelo qual o falante de outro idioma jamais seria capaz de enveredar.”¹⁰⁸ Em resposta a essa espécie de provocação, o narrador elabora uma reflexão que abarca tanto o seu ofício, quanto o desprestígio do idioma materno:

[...] uma vez que raríssimos cidadãos de nacionalidades que realmente contavam para essa cúpula de *scholars* em Bellagio, poucos, muito poucos compreendiam minimamente o português. Ela corou. Falei que era só por esse *déficit* lingüístico que me tornara escritor – aliás, não poderia chamar isso de escolha, melhor diria se chamasse meu ofício de castigo, que jeito? Ela responde que as Nações Unidas ainda não tinham formalizado uma ação para resguardar os direitos humanos dos afásicos, dos pobres de espírito, dos neuroconturbados.¹⁰⁹

É de suma importância, neste ponto, não só notar, como, também, analisar essa fala do protagonista, que diz ter-se tornado escritor por uma espécie de “*déficit* lingüístico”. A deficiência mencionada, obviamente, refere-se ao espaço marginal que ocupa a língua portuguesa. Bellagio, por se afigurar como uma metonímia de Berkeley, é representada como o espaço da elite, mais notadamente, da elite norte-americana, reunindo intelectuais pertencentes a uma espécie de “alto clero”, oriundos, em sua maioria, do país que mantém a Fundação.

Em síntese, Bellagio seria o espaço do poder. O escritor chega mesmo a enumerar os poucos que não fazem parte do grupo dos privilegiados: “[...] no mais, no momento, a chilena da ONU, uma poeta tcheca, três músicos coreanos, um filipino, não muito mais que isso.”¹¹⁰ Em um espaço que poderíamos chamar de “ilha” da elite norte-americana, localizada em território italiano, os não falantes da língua inglesa não teriam voz. O português, nesse

¹⁰⁸ NOLL, 2003, p. 26.

¹⁰⁹ NOLL, 2003, p. 27.

¹¹⁰ NOLL, 2003, p. 29.

contexto, não passaria de um código secreto, ininteligível e periférico. O escritor, que fala e escreve na língua, sente-se um desviante em meio à hegemonia do inglês. É justamente em tal “desvio”, entretanto, que ele teria encontrado a motivação para tornar-se escritor. Conforme o trecho citado anteriormente, é como se o protagonista enxergasse, em seu ofício, a missão de contribuir para a divulgação da língua portuguesa, via literatura. Note-se, contudo, que essa figuração do escritor como representante e divulgador da língua não é elaborada de uma maneira exclusivamente positiva, haja vista que o protagonista vê, em seu “ofício”, um castigo.

Há de se destacar, em *Berkeley em Bellagio*, dando continuidade ao nosso estudo, mais uma cena de extrema importância para entendermos o sujeito que, gradativamente, vai se assumindo como estrangeiro para si mesmo. Em determinada altura da narrativa, o protagonista passa a incorporar as estruturas do inglês, como se tivesse, subitamente, dominado o idioma. Vejamos o seguinte trecho:

Virei-me, olhei para a “Catedral” americana, vi que ela continuava ali com toda a sua pompa, não importa, o que importava de fato naquele instante era que eu já pensava em inglês, se perguntassem de onde tinha vindo essa repentina fluência nessa língua, um cínico que me ouvia cá dentro responderia que eu fora iluminado durante o meu longo, longo sono pelo Espírito Santo – *Holly Ghost*, é lógico, tudo em inglês.¹¹¹

É curioso que esse súbito domínio do inglês ocorra de maneira excludente, em relação ao português. A partir do momento em que o estrangeiro adquire as novas estruturas linguísticas, com efeito, acaba descartando as estruturas até então sedimentadas da língua materna. Avancemos a partir do seguinte trecho:

Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato com a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês, o que treino para dizer no imaginário para alguém já sai corrido nessa língua como se o idioma tivesse pressa de chegar para vencer meu português, matar o meu ofício, minha ocupação – me deportar para o primeiro vôo de Milão para São Paulo, para eu descer em Porto Alegre como um gringo desvalido, sem saber o que fazer de mim numa cidade que eu já não reconheço, não sei meu endereço, não lembro de parente.¹¹²

Tendo em vista a nova situação em que se encontra o protagonista, não podemos deixar de experimentar certa desconfiança, pois o que se tem são acontecimentos descritos

¹¹¹ NOLL, 2003, p. 56.

¹¹² NOLL, 2003, p. 64.

como súbitos e peremptórios. Conforme já sinalizamos, no início deste capítulo, não seria prudente acreditar cegamente no que diz o protagonista nolliano, uma vez que ele próprio se assume como sujeito cuja memória passa por sucessivos apagamentos. Se a narração transcorre a partir de uma memória falha, o que acontece é que nem sempre saberemos quanto tempo se passou entre dois eventos. Não poderemos, portanto, deixar de, ao menos, perguntarmo-nos se o domínio do idioma teria realmente acontecido repentinamente, ou se não se trata de mais um falseamento de um narrador assumidamente desmemoriado.

O que importa, todavia, neste ponto, é perceber que a súbita aquisição da língua inglesa, junto ao esquecimento do português, pode ser lida como um mecanismo de tornar-se outro. Quando o narrador, anteriormente, questionava-se sobre ser um estrangeiro para si mesmo, algo da origem ainda lhe restava, o que se evidenciava pelo uso do regionalismo “tchê”, aliado à postura de pretensão divulgador da língua portuguesa. Agora, entretanto, quando perde aquilo que mais marca a sua identidade, que é a própria língua, o “eu” acaba por se redimensionar, passando a ser “outro”. Os traços identitários, então, caem por terra, triunfando o sentimento da estranheza. Isso é indicado, note-se, na própria narrativa. A impostura da língua estrangeira abala as certezas do protagonista, a ponto de ele próprio chegar a afirmar que o inglês seria o “idioma que ostento como segunda natureza, o idioma que me fará ser outro.”¹¹³ Como consequência disso, o que se tem é a negação da língua materna e do lugar que o próprio protagonista dizia ocupar, qual seja, o de escritor de língua portuguesa. Em última instância, o que acontece é que se nega a própria nacionalidade. Observemos:

[...] continuarei na minha ascese para desfrutar mais tarde das Glórias da Potência, não sou mais brasileiro, frequento o mesmo quarto de Kennedy na sua juventude, eu também ainda sou um moço, tenho o tempo a meu favor, terei meus livros em qualquer livraria do Hemisfério Norte em todos os idiomas [...].¹¹⁴

Pensar até que ponto essa negação se sustenta, no romance, deve nos conduzir, necessariamente, à análise do que ocorre no terceiro espaço narrativo de *Berkeley em Bellagio*, quando o protagonista dá fim à sua jornada, retornando à terra natal. A estadia em Bellagio, agora, já não faz mais sentido, pois nada se poderia esperar, por parte da Fundação, sobretudo, de um escritor desestabilizado a ponto de perder a própria língua. O protagonista, então, após conseguir o reembolso de suas passagens com a coordenadoria da instituição,

¹¹³ NOLL, 2003, p. 65.

¹¹⁴ NOLL, 2003, p. 65.

parte para Porto Alegre, ainda que sem ter concluído seu objetivo. No voo de volta, encontram-se refugiados de guerra, a maioria, de países árabes, que receberiam asilo na capital gaúcha. Durante a viagem, chama a atenção do escritor uma pequena menina afegã, cujo olhar o entenece, dando-lhe vontade de cuidar dela, como uma espécie de tutor, alguém em quem ela pudesse confiar. Embora apareça somente no desfecho, essa personagem não deixa de ter importância, como veremos posteriormente.

A nova Porto Alegre, no romance, é representada como um espaço de multiculturalismo alternativo, estabelecendo um contraste com Bellagio: “Porto Alegre, ‘extremo sul do Brasil’, cidade que costuma sediar o Fórum Social Mundial e que passará a ouvir mais e mais línguas: afegãos, palestinos, hindus, africanos [...].¹¹⁵” A cidade se abrirá para estrangeiros de países também à margem, disposta a “acolhê-los nessa aflitiva estranheza que é igualmente a deles e a nossa”¹¹⁶. Com isso, ela acabaria por representar certa utopia da agregação dos povos, um lugar capaz de oferecer uma saída para o estrangeiro. A visão um tanto quanto positiva sobre esse espaço, em última instância, figuraria como uma espécie de elogio e/ou homenagem à cidade natal, por parte do autor de *Berkeley em Bellagio*. Essa hipótese se torna mais intensa, sem dúvida, se considerarmos o paratexto, onde se lê que o trabalho é dedicado à capital do Rio Grande do Sul.

Em sua cidade natal, entretanto, o escritor não deixa de se reconhecer como estrangeiro, chegando mesmo ao ponto de perguntar por um curso de português para estrangeiros, no balcão de informações do aeroporto gaúcho. Cogita, também, a possibilidade de se hospedar em um hotel, por ter se esquecido de seu endereço. São circunstâncias como estas que nos permitem afirmar que a experiência do protagonista, no exterior, pode ser lida como um exercício de assunção da condição da estranheza, a qual, como vimos, com Kristeva, seria parte componente do próprio sujeito. Ademais, tais cenas também fomentariam a conclusão de que, em Noll, a língua, a casa e a origem não garantem uma identidade inabalável, sendo instâncias tão precárias que há, inclusive, o risco de perdê-las. Essa ideia é apontada por Marques (2003), em trecho que também explica uma das epígrafes do livro:

Quando se pensa em condição de estrangeiro, a questão da língua encontra, em *Berkeley em Bellagio*, um tratamento inusitado. Uma epígrafe que Noll retira de um livro de Fabrício Carpinejar – ‘A morada em que nasci me habita’ (Nona Elegia) – poderia ser tomada para pensar a língua como esse

¹¹⁵ NOLL, 2003, p. 80.

¹¹⁶ KRISTEVA, 1994, p. 201.

lar que não nos abandona nunca, que se carrega sempre consigo, enfatizando a dimensão da língua materna como força de resistência que se opõe a todos os deslocamentos. No entanto, o andamento do texto de Noll radicaliza a condição de desterro e faz da própria língua uma morada que é preciso conquistar e que se pode mesmo arriscar a perder.¹¹⁷

Seguindo o raciocínio da ensaísta, podemos pensar que o fato de o escritor regressar à terra natal não garante um retorno automático para uma identidade pré-estabelecida. O próprio protagonista, aliás, afirma que, para resgatar seus traços, necessários a uma readaptação, seria preciso um esforço de reconquista:

Voltei-me para o outro lado e uma faísca saltou de mim: *wake up*, desperta, meu rapaz, enfrenta as coisas como são e vá em frente, se não, vá para um hotelzinho barato na Voluntários, não importa o endereço, importa, sim, que comeces a rever cada canto da cidade, tentando nesse método recuperar o português que com o calor úmido que faz deve estar escorrendo pelas paredes, muros, a sua língua-mãe padece com o seu extravio [...].¹¹⁸

Para resgatar a língua, é necessária uma readaptação ao espaço. Na sequência da narrativa, o protagonista vai recuperando, aos poucos, a memória. Quando se lembra do endereço de seu apartamento, e se dirige até lá, ao abrir a porta, depara-se com um homem que pouco depois recorda ser Léo, o companheiro que tivera antes de partir, personagem que é lembrado, várias vezes, no transcorrer do romance, desde o início. Léo vivera ali, durante a ausência do protagonista, com a filha, a menina Sarita, fruto de uma relação passageira com uma norueguesa. É ao ver a criança, já na segunda infância, que o escritor toma consciência da passagem do tempo, em um rompante de memória: “Então eu entendo, de um só golpe eu entendo. Passou-se bem mais tempo do que eu contava.”¹¹⁹

Em uma cidade renovada, cosmopolita, embora na “periferia” do chamado mundo desenvolvido, uma nova família, ainda que à margem, ganha forma, reunindo o escritor, Léo e Sarita. A saída para o estrangeiro, então, encontra-se, de alguma forma, na criança, na paternidade, o que não deixa de apontar para um final até mesmo positivo, haja vista que se dá pela tentativa de consolidação dos afetos, por meio de uma nova composição familiar. Tal desfecho, com efeito, não deixa de flertar com o convencional, pois a saída está na constituição de vínculos afetivos, através da instituição da família, ainda que contemporaneamente repensada, com um casal formado por homens. A opção por esse desfecho não pode deixar de causar alguma surpresa, para o leitor de Noll. Não,

¹¹⁷ MARQUES, 2003, p. 115-116.

¹¹⁸ NOLL, 2003, p. 85.

¹¹⁹ NOLL, 2003, p. 88.

evidentemente, por haver essa espécie de defesa da homoafetividade, mas, antes pelo fato de o protagonista de *Berkeley em Bellagio* estabelecer vínculos amorosos. A obra de Noll, como se sabe, costumeiramente, encena a impossibilidade de vinculação do sujeito, bem como o desmanche das instituições, inclusive a familiar, o que pode ser observado nas narrativas anteriores, nas quais tudo parece estar fadado ao fracasso. Segundo Sérgio de Sá, em *Berkeley em Bellagio*,

[...] o corpo individual se joga aos pés de outrem sem pedir nada em troca, a não ser a próxima palavra. Pela primeira vez, [...] o ‘encontro’ aparece como possibilidade. Ao final, o que seria dispersão se converte agora em reencontro – com a língua portuguesa, com Porto Alegre (a terceira cidade do livro), a esperança ‘pacificada’.¹²⁰

É a partir desse reencontro com o antigo amante e, principalmente, desse primeiro encontro com Sarita, que o protagonista sente o retorno da própria língua portuguesa:

[...] sou eu quem começo a entender de novo o português pela voz dessa criança que acabei de acalmar em castelhano, sou eu que sinto a mão pelos meus cabelos, é a mão de Léo, conheço-a de cor ainda, não, não esqueci como não esqueci de fato o português. [...] A minha memória parece mesmo que retorna aos poucos, aos frangalhos. [...] devagarinho vou ganhando a lembrança do meu português, a língua sai de mim em pedacinhos, escorrega de repente, apanho-a cansado, devolvo-a a minha boca, a palavra ecoa novamente, vibra mais alto agora [...].¹²¹

É pertinente ressaltar o surgimento, aqui, da língua mais falada na América Latina, o castelhano. A apresentação desse idioma ocorre através da música hispânica que o narrador ouve, cujo título é “*Las mañanitas*”. Segundo o protagonista, a canção seria entoada, nos países latino-americanos de língua espanhola, em aniversários ou no dia das mães. A tradição desses países preconizaria que deveria ser cantada sempre ao amanhecer, com o intuito de despertar o homenageado para a celebração. É por isso que se intitula “*Las mañanitas*”. O protagonista a ouvira ainda em Bellagio, na ocasião em que afirma: “[...] antes que o galo cantasse eu ouviria de novo *Las mañanitas*, [...] dessa vez convidando-me a despertar não para os meus anos e sim cinicamente para o cadafalso.”¹²² Note-se, no contraste entre os dois momentos, entretanto, uma ressignificação da canção, que é mais um indício da virada, um tanto quanto afirmativa, a ocorrer no final de *Berkeley em Bellagio*. Agora, o novo pai canta

¹²⁰ SÁ, 2010, p. 134-135.

¹²¹ NOLL, 2003, p. 88-89.

¹²² NOLL, 2003, p. 74.

para celebrar o encontro com a filha adotiva, uma menina que, apesar de já ter a idade de quatro ou cinco anos, para o escritor, nascera naquele momento.

A assunção da paternidade e o reatamento da relação com Léo nos fazem lembrar da seguinte afirmação de Kristeva: “[...] a partir do momento em que os estrangeiros têm uma atitude ou uma paixão, eles fixam raízes. De forma provisória, com certeza, mas intensamente.”¹²³ Sim, o protagonista encontra uma maneira de se restabelecer na terra natal, sem, por isso, contudo, deixar de se sentir estrangeiro. Em *Berkeley em Bellagio*, voltar para casa não implica retomar a identidade que se tinha antes da viagem. Nessa literatura, de fato, a identidade não pode ser sólida e inabalável, como aquela que se vê, por exemplo, em Ulisses, na *Odisséia*.

Em Noll, a identidade, definitivamente, não é algo permanente, só podendo ser engendrada, provisoriamente, no presente. A memória, sendo radicalmente estilhaçada, faz com que o passado seja impossível de se recompor, pois o sujeito nunca é o mesmo, e o espaço, tampouco. Já vimos como o protagonista volta à sua terra natal como estrangeiro, afastado até mesmo de sua língua-mãe. Ele é recebido como um hóspede, em seu próprio apartamento, na rua Fernando Machado, onde Léo, há muito, havia se fixado. Este último, então, acaba se apossando da propriedade, de modo que, ainda quando retorna o legítimo dono, a situação se mantém, segundo a lógica de um usucapião, nunca questionado. Mesmo em casa, o protagonista não deixa de ser hóspede, nem estrangeiro. A ele, a partir de um consenso espontâneo e silencioso entre ambas as partes, fica reservado o sofá da sala, para dormir. Neste ponto, já parece se revelar a natureza da aprendizagem a ser adquirida na viagem, a qual se refere à descoberta de que a identidade nada é mais do que a própria estranheza, e de que o sujeito é, antes de qualquer coisa, estrangeiro para si mesmo. Se há alguma lição que o novo pai pode ensinar à filha, parece ser, precisamente, essa.

O escritor, então, decide levar Sarita ao abrigo de refugiados que vieram com ele, no avião, na viagem de volta ao Brasil. Ele o faz para que a filha possa encontrar a pequena menina afegã, que conhecera no voo. O acampamento é descrito como um lugar precário, onde várias famílias dividem um pequeno espaço, e onde várias línguas podem ser ouvidas, estruturando, no extremo sul do Brasil, uma verdadeira Babel. Neste momento, torna-se oportuna uma pequena digressão. É que pensamos ser pertinente atentar para o fato de que, no espaço de Porto Alegre, evidencia-se o que podemos chamar de *não-lugares*. Essa noção, desenvolvida por Marc Augé (2007), refere-se às novas configurações dos espaços, na

¹²³ KRISTEVA, 1994, p. 16.

contemporaneidade. Os não-lugares são precários, provisórios, tendo, como principal característica, a impossibilidade de fornecerem subsídios para a composição de identidades unas e coesas. São espaços de trânsito, por excelência. Observemos o seguinte trecho, de Augé:

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.¹²⁴

O autor dá exemplos de espaços que funcionam como não-lugares, tocando, inclusive, na questão dos alojamentos de refugiados, tal como o que é descrito no romance em análise:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transportes ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta.¹²⁵

Não poderíamos deixar de esboçar, ainda que brevemente, os aspectos centrais de tal teoria, tendo em vista que, em *Berkeley em Bellagio*, os não-lugares são as espacialidades que permeiam toda a narrativa. O protagonista circula por espaços como o aeroporto, o acampamento, os jardins da Universidade de Berkeley e os bosques de Bellagio. A própria Fundação pode ser lida como um não-lugar, uma vez que funciona como um hotel, ou seja, um espaço de trânsito, em que os indivíduos não se fixam. Segundo Augé, o “espaço do viajante seria [...] o arquétipo do não-lugar.”¹²⁶ Quando, então, o viajante se caracteriza como estrangeiro para si mesmo, como no livro de Noll, em que a identidade é anulada e marcada pela estranheza, faz todo o sentido pensar no não-lugar como o espaço por excelência.

Retomemos a cena do acampamento. O protagonista da narrativa e a filha se dirigem para lá, onde encontram a menina afegã. O objetivo do encontro forjado pelo pai pode ser evidenciado pela seguinte passagem: “[...] precisávamos encontrar uma criança [a menina afegã] para poder aprender português com essa moça aqui – o guarda sorriu para tal moça que dava na altura do meu bolso [...]”¹²⁷ A motivação para o encontro, como se vê, também esbarra na questão da língua. É como se o sujeito reafirmasse que a única pátria possível é a

¹²⁴ AUGÉ, 2007, p. 74.

¹²⁵ AUGÉ, 2007, p. 36.

¹²⁶ AUGÉ, 2007, p. 81.

¹²⁷ NOLL, 2003, p. 103.

língua portuguesa. Não seria outro o ensinamento que ele imagina poder oferecer à filha e à criança que fora obrigada a deixar seu país.

Podemos inferir, neste âmbito, que dar a possibilidade à filha de ensinar o português para a criança afegã remete a uma função de apaziguamento. Ninguém melhor que outra criança para apresentar a pátria da palavra àquela que fora impelida a se afastar de sua língua e de seu país. O narrador-protagonista caracteriza as crianças como “virgens de semântica”¹²⁸, o que entra em consonância com a própria etimologia do vocábulo “infância”, o qual se refere ao sujeito que ainda não possui a habilidade da fala. Emerge, aqui, um modo alternativo de comunicação, possível apenas para quem se encontra na esfera do “infantil”, considerando aquele sentido exposto do termo “infância”. É neste ponto que podemos, finalmente, citar o trecho que fecha *Berkeley em Bellagio*. Quando ocorre o encontro das meninas, são estas as palavras finais do narrador:

É que ela descobrira naturalmente como ensinar uma língua para um ser estrangeiro – isso não se aprende, é puro dom, assim, oh, OH, como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com meu corpo, que podia estar aqui onde estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, designa a calma tentação que faz Sarita tirar do bolso um botão perdido, talvez de sua própria roupa, um grande botão vermelho de cor sangue, parecia até envernizado, brilhava de vermelho, o sol caía – um homem ajoelhava curvando-se, todo voltado para a direção de sua Meca, outros o seguiam, ouvia-se um cântico serpenteado ao infinito, Sarita passava o botão vermelho para a mão da outra menina, que olhou pra mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada...¹²⁹

A estranheza, no final das contas, estende-se, também, à criança, virgem de semântica. Assim como o protagonista, ela também terá que se haver com a questão da língua. Por essa razão, o protagonista se identifica com a personagem, sugerindo, até mesmo, uma troca de lugar com a pequena menina afegã. Quem sorri, na verdade, parece ser ele.

A imagem final de *Berkeley em Bellagio*, em uma associação que nos parece válida, poderia remeter à sexta proposta para o novo milênio, do escritor argentino Ricardo Piglia (2001), que a escreveu para dialogar com o livro inacabado de Ítalo Calvino, *As seis propostas para o novo milênio*. Como se sabe, a obra do autor italiano é póstuma, estando publicadas, nela, somente cinco conferências. Piglia nos mostra, no trecho abaixo, qual seria a sua versão da sexta proposta:

¹²⁸ NOLL, 2003, p. 105.

¹²⁹ NOLL, 2003, p. 106.

Me parece que la propuesta del próximo milenio que yo agregaría a las de Calvino sería esta idea de desplazamiento y de distancia. El estilo es ese movimiento hasta otra enunciación, es una toma de distancia a respecto de la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizá, de otro modo no se puede decir. Un lugar de condensación, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Podemos decir se encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar. Son sujetos anónimos que están ahí para señalar y hacer ver. La verdad tiene una estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. [...] “Yo soy otro”, como decía Rimbaud.¹³⁰

O ensaísta, nestes termos, advoga que o intelectual do novo milênio deve deslocar-se, com o objetivo de dar voz à margem: “*Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro*”.¹³¹ Tal ideia não pode deixar de chamar a nossa atenção, não apenas pelo fato de a narrativa estudada ser protagonizada por um intelectual oriundo da periferia, o qual viaja ao centro do mundo, para, no final das contas, voltar para a margem, mas, sobretudo, porque, quando retorna, o escritor acaba fornecendo a possibilidade da fala ao outro. É isto o que se nota no trecho final, onde se lê que o personagem leva a filha ao acampamento para ensinar um novo modo de se comunicar à pequena afegã, que acabara de ser expatriada. O que pensamos, então, é que a imagem final de *Berkeley em Bellagio* parece condensar o sentido da sexta proposta para o novo milênio, tal como a concebe Piglia.

Antes de terminarmos este capítulo, imaginamos ainda ser pertinente levantar um último questionamento, acerca de outra hipótese que a leitura de *Berkeley em Bellagio* inevitavelmente suscita: trata-se de uma escrita autobiográfica? Levando em consideração tudo o que expusemos, podemos aproximar algumas características do protagonista a aspectos da vida do sujeito civil João Gilberto Noll. Ambos, com efeito, são escritores brasileiros de

¹³⁰ PIGLIA, 2001, p. 3. Penso que, a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino, seria esta ideia de deslocamento e de distância. O estilo é esse movimento em direção a outra enuncição, é uma tomada de distância a respeito da própria palavra. Há um outro que diz determinada coisa que, de outro modo, talvez não se possa dizer. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem. Walsh nos faz ver de que maneira podemos mostrar o que parece quase impossível de dizer. Podemos dizer se encontramos outra voz, outra enuncição que ajude a narrar. São sujeitos anônimos que estão lá para sinalizar e nos fazer ver. A verdade tem uma estrutura de uma ficção na qual o outro fala. Fazer da linguagem um lugar em que o outro possa falar. [...] “Eu é um outro”, como dizia Rimbaud. [tradução nossa]

¹³¹ PIGLIA, 2001, p. 3. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega do outro. [tradução nossa]

Porto Alegre, de meia-idade, tendo, inclusive, passado por Berkeley e por Bellagio. Não menos importante é o fato de o protagonista ser nomeado, no romance, como João¹³². Sobre a possibilidade do autobiográfico, em específico, nos dois romances que mais nos solicitam, é o trabalho de Klinger que parece apontar para o que pode ser uma boa saída:

Mas até onde vai essa *ilusão autobiográfica*? Não se trata, em nenhum dos dois romances, de um *relato retrospectivo* que ordena e *dá sentido* ao vivido. Para uma ficção autobiográfica é preciso primeiro viver para depois narrar, mas estes dois romances de Noll [*Berkeley em Bellagio e Lorde*] funcionam como um dispositivo especular que reflete o momento mesmo do ato da escrita. Isto é mais evidente em *Berkeley...*, onde o narrador passa o tempo todo tentando e adiando a escrita de um romance. Vida e escrita são instâncias paralelas, mas também contraditórias, onde uma sempre parece excluir a outra.¹³³

A simultaneidade entre a narração e o vivido, por si só, já seria um empecilho para a autobiografia, pois, como se lê, acima, “para uma ficção autobiográfica é preciso viver para depois narrar”. A estudiosa, para além disso, também mostra que a escrita do livro ocorre através de uma espécie de *work in progress*, o qual ressalta a ilusão de que um livro é produzido, simultaneamente, à narração:

O romance vai sendo adiado na medida em que o narrador vai se perdendo no devaneio dos seus pensamentos. ‘Continuo aqui tendo a escrita do meu livro pela frente, só não lembro da data em que cheguei, quando retornarei a Porto Alegre...’ Mas a ‘escrita pela frente’ não é senão o próprio livro que estamos lendo, aquele que o *autor* (e não o narrador) escreve em Bellagio, de maneira que assistiríamos a um ilusório, é claro, *work in progress*, numa estrutura recursiva e paradoxal, na qual uma parte (o projeto do narrador) contém o todo (o romance que estamos lendo).¹³⁴

Se há uma “história”, em *Berkeley em Bellagio*, não deixa de ser, também, a história, em ilusão de “tempo real”, da feitura do livro. Observemos o seguinte trecho da narrativa: “Recomeçarei a trabalhar no meu romance, onde eu estava mesmo?, [...] ah, estava ainda no bosque de esquilos, bem me lembro agora, reencontrava a mulher brasileira, Maria, na natureza do campo da Universidade da Califórnia em Berkeley.”¹³⁵

Sérgio de Sá parece concordar com Klinger, no que tange à relativização da ideia de autobiografia, no universo da literatura de Noll, tanto que cita trechos da autora, em seu

¹³² Sobre este compartilhar o mesmo pré-nome, Sá indica: “Pela primeira vez João Gilberto Noll nomeia um protagonista de suas novelas ou romances. É significativo que seja um escritor.” (SÁ, 2010, p. 134).

¹³³ KLINGER, 2007, p. 58. Grifos da autora.

¹³⁴ KLINGER, 2007, p. 58. Grifos da autora.

¹³⁵ NOLL, 2003, p. 90.

trabalho, e afirma: “As referências autobiográficas são diretas mas, frise-se, pouco importam. A hipótese da ‘autoficção’ vem muito bem a calhar.”¹³⁶ Vejamos o que Klinger diz sobre este último conceito:

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.¹³⁷

Temos, portanto, algo diferente da autobiografia. Até porque, para se confirmar a hipótese autobiográfica, se pensarmos com Lejeune (2008) – cujo estudo é paradigmático para a questão –, seria necessário haver, em *Berkeley em Bellagio*, uma afirmação do pacto autobiográfico. Segundo o teórico francês, uma obra pode, a rigor, ser lida como autobiográfica, quando há “uma afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.”¹³⁸ Isso, definitivamente, não ocorre no romance analisado, embora haja, sim, como vimos, um flerte com uma possível escrita de si, uma vez que encontramos elementos comuns entre personagem e autor civil, traços que, nos termos de Roland Barthes (2005), seriam *biografemas*¹³⁹, tais como: o nome do protagonista coincidir com o do autor empírico, o fato de João Gilberto Noll também ter passado uma temporada em Berkeley e em Bellagio, bem como o endereço do protagonista, em Porto Alegre, remeter ao do próprio Noll¹⁴⁰.

Sabemos que o tema da autobiografia possui bibliografia bastante ampla, de modo que seria até mesmo uma ousadia aprofundar a questão, quando nosso recorte se baseia, sobretudo, nas figurações do estrangeiro. Por serem extremamente visíveis, na narrativa, entretanto, não poderíamos deixar de, ao menos, sinalizar caminhos que consideramos válidos para a leitura.

¹³⁶ SÁ, 2010, p. 135. Grifos do autor.

¹³⁷ KLINGER, 2007, p. 62.

¹³⁸ LEJEUNE, 2008, p. 26.

¹³⁹ Vejamos um trecho em que o semiólogo francês utiliza o termo: “[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra [...]” (BARTHES, 2005, p. XVII).

¹⁴⁰ O protagonista, quando deixa o aeroporto de Porto Alegre, afirma: “Entre no táxi, sabia agora que morava na área central, na Fernando Machado [...]” (NOLL, 2003, p. 86). Aqui, é pertinente salientar que o autor empírico mora na mesma rua assinalada no romance, Rua Fernando Machado, situada no centro da capital gaúcha.

3. O estrangeiro de *Lorde*

3.1. Os motivos da viagem

Lorde, livro de João Gilberto Noll publicado em 2004, é uma narrativa que também encena uma viagem empreendida por um escritor brasileiro, o qual parte da periferia para o chamado centro do mundo, amparado por uma instituição que garantirá o seu acolhimento e o seu sustento. Desta vez, o destino é Londres, cidade que o protagonista percorre, desde o subúrbio dos imigrantes, representado pelo distrito de Hackney, até as redondezas do British Museum e da National Gallery, não deixando de passar por outros lugares emblemáticos da cosmopolita capital inglesa, como, por exemplo, os bairros do Soho e de Bloomsberry, o Picadilly Circus e as regiões das margens do rio Tâmsa.

Em *Lorde*, a típica perambulação do narrador nolliano se concentra nos caminhos de uma metrópole que se mostra como o lugar da arte, do anonimato das *sex shops*, da confusão dos ruídos compostos pelas várias línguas faladas pelos imigrantes e turistas de todos os continentes que por ali circulam. O espaço predominante da trama, desde o início, e por si só, possuiria uma configuração propícia para, mais uma vez, a identidade do estrangeiro ser submetida à crise.

A narração transcorre sempre em primeira pessoa. Tudo o que temos é o discurso do narrador-protagonista, cujo início se dá a partir de sua chegada à nova terra, no espaço do aeroporto. Desde então, as dúvidas e as incertezas sobre o que pode esperar da viagem e da misteriosa instituição que o acolheu vão se descortinando, constituindo a tônica da narrativa. No aeroporto de Heathrow, o protagonista espera por um cicerone inglês, que cuidara do aluguel do apartamento, das finanças e de outras tarefas burocráticas relativas à vinda e ao estabelecimento do visitante. A partir do primeiro encontro, tem-se o início de uma relação de hospitalidade completamente obscura, baseada na quase total falta de comunicação entre os personagens.

Em momento algum, significativamente, é-nos fornecida qualquer informação concreta a respeito da identidade do cicerone inglês e da instituição que ele representa. É em meio a uma profusão de incertezas e dúvidas que surge, para o protagonista, o questionamento relativo à própria função que lhe caberia desempenhar, em Londres. Ele se afirma, inicialmente, como um escritor cujo sustento era extraído, única e exclusivamente, pelo baixo retorno financeiro de sua literatura, a qual, no entanto, já teria adquirido alguma notabilidade,

em círculos de especialistas. Neste ponto, somos levados a pensar na figura do próprio João Gilberto Noll. Segundo Sérgio de Sá (2010):

O leitor evita as aproximações com a vida do escritor Noll, mas não pode deixar de refletir sobre a encenação da realidade de uma parcela dos intelectuais brasileiros. Uma parte mínima, da qual Noll faz parte. São aqueles que não trilharam o caminho da academia (não viraram professores universitários), não estão entre os chamados *experts*, cujo conhecimento serve a propósitos específicos e geralmente práticos, ou não encontraram na mídia o holofote e a recompensa financeira almejados.¹⁴¹

A postura e a identidade do escritor-viajante, que deveria – ou poderia – oferecer alguma contribuição, como intelectual brasileiro, à instituição anfitriã estrangeira, são, imediatamente, problematizadas. O narrador-protagonista, assim que o relato se inicia, deixa entrever uma recusa ou uma incapacidade de representar o Brasil, perante a instituição. Um dos fundamentos para essa crise pode ser extraído do seguinte trecho:

E, de algum lado que se pudesse enxergar, eu estava mesmo representando o Brasil? Eu tinha escrito os meus livros, certo, mas até que ponto eles revelavam alguma coisa que já não fosse doméstica a qualquer um nascido, criado e morador perene daquele país aonde agora eu chegava sem adivinhar para quê?¹⁴²

A partir das indagações que surgem para o protagonista recém-chegado, uma dupla questão poderia ser levantada. Sua primeira faceta diria respeito à verdadeira motivação da viagem. O que percebemos é que justificá-la a partir da eventual função de porta-voz da pátria não passa de uma desculpa, da qual o escritor se serve para conseguir o sustento financeiro da instituição. Trata-se de uma estratégia, antes de tudo, de fuga e de sobrevivência. A segunda, por sua vez, apontaria para uma provocação, relativa à própria ideia do escritor como arauto de determinada nacionalidade, instância que, em *Lorde*, não se revela como atributo de uma identidade incontestavelmente inabalável, mas, sim, como algo que se deve abrir ao estranhamento.

Nesse contexto, percebemos que a concepção de literatura com a qual o escritor-protagonista se identifica é alheia ao compromisso com uma representação fidedigna e elucidativa (ou mesmo didática) das particularidades de seu lugar de origem. Em outras

¹⁴¹ SÁ, 2010, p. 124.

¹⁴² NOLL, 2004, p. 16.

palavras, o que fica claro é que o escritor não possui um projeto literário cuja prioridade seja explorar as potencialidades de um discurso nacional.

A partir do momento em que o protagonista de *Lorde* afirma que o que ele tem a dizer, em sua ficção – conforme a passagem supracitada do romance –, não se apresenta, necessariamente, como novidade ou exotismo para o público londrino, mas, antes, como algo que, de certa maneira, seria doméstico e comum a todo o indivíduo, não importa a nacionalidade, fica evidente que sua literatura passa por um viés distinto daquele que, historicamente, o europeu esperou do escritor brasileiro. Para a ficção do escritor brasileiro contemporâneo, grupo no qual se enquadra o protagonista do romance, com efeito, representar um exotismo ou uma “cor local”¹⁴³ da pátria já não se afigura como questão. Tem-se, aqui, a consciência de que o espaço-tempo, agora, como já vimos com Nelson Brissac Peixoto (2002), em nosso primeiro capítulo, é mesmo outro. Vivemos em um mundo saturado de imagens, onde não há mais lugar para a novidade e o ineditismo.

Em um texto intitulado “Ficção brasileira contemporânea e imaginário nacional”, Luís Alberto Brandão Santos (2006) afirma que, até a primeira metade do século XX, os escritores brasileiros firmaram um verdadeiro compromisso de “contribuir, senão para a construção, pelo menos para um delineamento da imagem da nação. Era uma tarefa quase irrecusável, uma espécie de obrigação.”¹⁴⁴ A partir da segunda metade do século XX, entretanto, os escritores teriam passado a, gradativamente, distanciar-se de tal compromisso, ainda que houvesse alguma persistência, por parte de alguns ficcionistas, nesse empreendimento. Wander Melo Miranda (2010) nos presta alguns esclarecimentos sobre esse revigorecimento e/ou releitura de um ideário nacional totalizante, na literatura produzida no final do século XX, sem deixar de chamar a atenção para o seu caráter de exceção:

[...] a estratégia discursiva de um João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro* (1984) – romance que percorre os séculos XVIII, XIX e XX em busca de uma identidade nacional unificadora –, e mesmo Nélide Piñon em *A república dos sonhos* (1984) – que discorre sobre assunto semelhante, da perspectiva das vicissitudes enfrentadas por alguns imigrantes espanhóis –,

¹⁴³ Como sabemos, delinear uma “cor local”, tipicamente brasileira, foi preocupação de enorme relevância para grande parte da produção literária do Brasil, principalmente, daquela que preponderou no século XIX. Machado de Assis (1973), em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, foi um dos pioneiros a pôr sob suspeita essa busca incessante das “cores da nação” pelas letras, na tentativa de se compor e/ou afirmar um imaginário nacional de um país cuja própria literatura ainda estava no alvorecer. Em 1873, o autor advertia: “Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1973, p. 804).

¹⁴⁴ SANTOS, 2006, p. 275.

parece ser o último remanescente da grande obra que pretende representar por inteiro a nação. À margem do grandioso e do grandiloqüente, os textos mais instigantes do período reforçam sua opção pelo antiépico e se realizam enquanto ultrapassagem da querela elitista entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e literatura engajada, narrativa culta e narrativa de massa, ficção e ensaio.¹⁴⁵

Para avançarmos na questão referente ao distanciamento e à recusa/inviabilidade de se recompor um ideário nacional, em *Lorde*, vejamos mais um trecho da narrativa:

Eu pediria por uma conferência, apenas uma, mostraria a ele [o inglês anfitrião] e a toda a audiência como estava atualizado com todas as pulsões – o que era mentira, sei, pois já não lembrava direito de onde tinha vindo, o Brasil naquelas alturas se insinuava em pura abstração [...].¹⁴⁶

Como vemos, restaria, ao protagonista, “mentir” sobre a realidade brasileira, caso lhe fosse exigido discorrer formalmente sobre ela, em uma “conferência”, a qual, diga-se de passagem, não acontece, em momento algum, a não ser no devaneio do próprio escritor. A questão que se coloca, aqui, é: Como falar da pátria, se ela só pode se insinuar em pura abstração? A saída estaria em partir para a dissimulação e para o sarcasmo. Em *Lorde*, o escritor brasileiro está em Londres, como diz a expressão popular, somente “para inglês ver”. Naquele espaço, como diz Sá, o “escritor é como uma presença estranha [,] [...] um brasileiro levado para lá em função dos livros que o próprio país se recusava a ler, ou lia em pequena escala.”¹⁴⁷ A figura é a de um indivíduo inadaptado, sem lugar, tanto na terra natal, quanto na estrangeira, espaço em que a crise só pode se potencializar.

Vale frisar, neste ponto, que o narrador-protagonista do romance em questão se utiliza, largamente, de verbos na condicional, para construir o relato, em particular, quando se refere à sua situação de escritor brasileiro residente em Londres. O que temos, portanto, são meras suposições acerca do que poderia lhe acontecer. Sua participação como intelectual, no meio inglês, acabaria, desse modo, por ser esvaziada, a viagem se reduzindo a um caminhar a esmo pela metrópole londrina.

Outro elemento importante, que agravaria a incapacidade e/ou recusa que o protagonista demonstra ter diante da eventual tarefa de representar o Brasil, seria o problema da fissura na memória, que já vimos estar presente, também, em *Berkeley em Bellagio*. Em *Lorde*, o narrador-protagonista chega à seguinte constatação: “Eles tinham chamado a seu país

¹⁴⁵ MIRANDA, 2010, p.113.

¹⁴⁶ NOLL, 2004, p. 29.

¹⁴⁷ SÁ, 2010, p. 140.

um homem que começava a esquecer.”¹⁴⁸ O personagem se apega, fundamentalmente, ao instante presente, que se descortina a partir do momento vivido na terra estrangeira. Com isso, sua ideia de pátria não pode senão se relacionar a um passado fragmentado, uma zona obscura, pela qual o sujeito se recusa a enveredar. Trata-se de um território, no mínimo, hostil, como se vê, nas imagens do seguinte excerto:

Ele queria que eu falasse do Brasil para uma audiência de seiscentas pessoas? Ah, me vinha logo um lago e eu entrando nele devagar, bem devagar porque a água estava fria e eu não tinha carne suficiente para suportar. Minha pele, couro de arrepio. Eu olhava em volta e não via ninguém. Uma colina ali. Um cavalo a pastar. Mais?, agüentar mais um pouco o ferrão do gelo em que eu tinha me metido e então me afogar.¹⁴⁹

Em *Lorde*, salientemos, não é somente o ideário em relação a uma identidade nacional consistente que é posto sob suspeita. A própria tradição ocidental das viagens não escapa ao abalo. É instigante, neste sentido, o questionamento do escritor brasileiro, quando se depara com determinado livro da imensa biblioteca lusitana, localizada em uma sala de espera de um prédio centenário, cujo nome não nos é dado. Chama-lhe a atenção um exemplar que aborda o tema do expansionismo marítimo português. Observemos:

Numa das estantes havia um volume mastodôntico que eu quase nem consegui segurar com as mãos ainda meio trêmulas pelo peso das minhas malas. O título era *Expansionismo*. Pinçá-lo entre tantos assustava. Não sei se por referência ao tema ou ao seu gigantismo físico que parecia a cada momento se avantajarem mais. Não pude com seu peso, confesso. Devolvi-o com dificuldade ao seu lugar. E depois, de que me adiantaria bisbilhotar o expansionismo português, assunto morto, tendo eu que me preparar para uma tarefa que poderia me exigir muito além do que eu poderia oferecer? [...] Quem saberia de mim, um brasileiro desavisado que de repente se via rodeado de edições portuguesas, parece que de um poeta e *scholar* de Lisboa que andava de férias no Algarve [...].¹⁵⁰

Não parece ser por acaso que essa referência a Portugal surge, no livro de Noll. Se o assunto é a viagem, o expansionismo luso não deixa de ter, como o próprio protagonista afirma, um peso “mastodôntico”, em se tratando da tradição literária de língua portuguesa. Tal peso o protagonista, evidentemente, não poderia suportar. Com as fissuras da memória, sua viagem só pode acabar divergindo desse paradigma. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da

¹⁴⁸ NOLL, 2004, p. 16.

¹⁴⁹ NOLL, 2004, p. 27-28.

¹⁵⁰ NOLL, 2004, p. 16.

Silva (1999), “na tradição portuguesa, falar de viagens é redundância a que não se pode fugir.”¹⁵¹ A autora acrescenta:

De certo modo o percurso das viagens portuguesas não parece ainda hoje ter chegado ao fim. Das viagens gloriosas ao tempo dos Descobrimentos, às viagens fantasmáticas nos séculos que se seguiram, em que só de passado se tecia a glória, às viagens da emigração pela perseguição religiosa ou política, ou pela falência material do país, à viagem dos retornados dos anos 70 ou à viagem para a Europa dos anos 80, Portugal continua ser ‘um país em viagem’, como lhe chamou José Cardoso Pires, em artigo do *Jornal de Letras* de 1980.¹⁵²

Pelo fato de o protagonista de *Lorde* ser brasileiro, as viagens ultramarinas portuguesas chamam, particularmente, a atenção. Podemos pensar que a própria nação que ele esvazia só existe, como tal, devido a um empreendimento expansionista português. O escritor dialoga com essa tradição, mas, note-se, assumindo uma perspectiva inversora. O trecho supracitado do romance, em que vem à tona o expansionismo português, deixa entrever que, na narrativa nolliana, o que se tem é outra espécie de viagem. O expansionismo, para o protagonista, é assunto morto. Com ele, morreria, também, uma maneira épica, grandiosa de se viajar.

A viagem, na perspectiva aqui tomada, com efeito, tem caminho inverso ao do registro épico. O viajante, oriundo do Novo Mundo, tem como destino o Velho Mundo. Silviano Santiago (2002), pensando sobre o expansionismo português, lembra-nos o seguinte: “Camões já nos dizia que o europeu viajava era para propagar a Fé e o Império, no que tinha muita razão.”¹⁵³ Em outras palavras, podemos dizer que o viajante europeu viaja para disseminar e impor uma identidade. Santiago também afirma: “A condição de viajante (de viajante sabichão, já que sabe mais do que os nativos) é indispensável ao europeu que quer impor um significado ao seu Outro no próprio campo do Outro.”¹⁵⁴ Essa base de comparação com o viajante nolliano, contemporâneo por excelência, pode ser longínqua, mas nos interessa bastante por servir de mote para pensarmos o novo estrangeiro, a partir de um contraponto com a tradição. O que importa, ressaltar, aqui, é que o viajante de *Lorde* não possui nenhuma identidade a impor ao outro, não podendo assim, simplesmente, reproduzir o modelo europeu.

Lembremos que Avelar (2003), conforme mencionamos, anteriormente, afirma que não há mais, na contemporaneidade, a possibilidade de se aprender (ou de se ensinar) pela

¹⁵¹ SILVA, 1999, p. 9.

¹⁵² SILVA, 1999, p. 11.

¹⁵³ SANTIAGO, 2002, p. 221.

¹⁵⁴ SANTIAGO, 2002, p. 236.

viagem, assim como já não seria possível viajar para explorar terras nunca vistas, uma vez que estas não existem mais. O que precisa ser desvendado, para o protagonista de Noll, no entanto, estaria para além de tais proposições. Se há uma terra estranha a ser explorada, trata-se da própria subjetividade/estranheza, e se há algo a descobrir, é o outro que habita dentro do mesmo. A viagem, neste caso, portanto, passa a ter finalidades estritamente individuais.

O narrador-protagonista de *Lorde* vai a Londres, no final das contas, para flertar com a possibilidade de se reconhecer como um “estrangeiro para si mesmo”. É o que se vê, em suas palavras: “Tinha vindo a Londres para ser vários – isso que eu precisava entender de vez. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil.”¹⁵⁵ Esse é o motivo mais íntimo para a jornada. O que o protagonista intenta fazer é dissolver o seu “eu”, para tentar experimentar-se como “outro”.

Nesse último aspecto, não deixa de ser estimulante pensar na possibilidade de um diálogo com a tradição rimbaudiana, que preconiza que “eu é um outro”, conforme vimos em nosso primeiro capítulo. Não por acaso, em determinado momento da viagem, o protagonista faz menção ao poeta francês¹⁵⁶: “Vi por uma placa que passávamos pelo Museu Britânico. Quis comentar alguma coisa, por exemplo, que Rimbaud freqüentava a biblioteca do Museu.”¹⁵⁷

Questões relativas ao “outro” e ao “estrangeiro” parecem ecoar, também, na própria obra literária do escritor-protagonista. Ele afirma, sem certeza, ter começado a escrita de um livro que abordaria a figura do alienígena: “Se não me engano esse livro falava de alienígenas. Era isso?”¹⁵⁸ O termo não aparece, aqui, por acaso, o que fica evidente se levarmos em consideração que o vocábulo remete a uma das possíveis figurações do estrangeiro. O alienígena pode significar o “outro” por excelência, ou seja, o mais completo desconhecido, por remontar a uma criatura imaginária, da qual não se tem nenhuma referência. Nessa concepção, acabaria por simbolizar uma radicalização da estranheza, convertida, pelo escritor, em matéria ficcional, a qual corresponderia ao desejo de transformação do viajante, que, como sinalizamos, almeja experimentar-se como outro, ou, ainda, como vários.

¹⁵⁵ NOLL, 2004, p. 28.

¹⁵⁶ De acordo com os comentários de Ivo Barroso (2009), no livro onde o estudioso seleciona, traduz e contextualiza a correspondência do poeta francês, Rimbaud passara uma temporada em Londres, acompanhado de Verlaine, entre os anos de 1872 e 1873. Segundo Barroso, a informação relativa às idas do poeta à biblioteca do Museu Britânico também é verdadeira: “É dessa época a freqüentação assídua da Biblioteca do British Museum, onde ambos vão estudar inglês e encontrar os amigos da Comuna. A biblioteca era o lugar ideal, onde os leitores tinham papel e tinta à sua disposição.” (BARROSO, 2009, p. 79).

¹⁵⁷ NOLL, 2004, p. 34.

¹⁵⁸ NOLL, 2004, p. 11.

3.2. O desejo de se tornar “outro”

Para darmos sequência à nossa análise, vejamos, de maneira mais detalhada, como a condição de estrangeiro se desdobra, para o protagonista de *Lorde*, e que figurações dela são observáveis, na narrativa. Em *Berkeley em Bellagio*, como vimos, o conflito do estrangeiro aparece, fundamentalmente, enfatizado através da língua. Em *Lorde*, tal recurso também é utilizado, adquirindo, como no outro livro, suma importância. O romance retoma a reflexão acerca da possibilidade de perda da língua materna, como fica claro a partir de uma passagem em que o protagonista, já instalado em seu apartamento, em Hackney, sai em passeio, com o inglês que o ciceroneia, para conhecer as cercanias de sua nova casa. Durante o passeio, destaca-se a seguinte afirmação:

Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora. Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria que ocupar, uma língua nova, a língua velha que tão cedo assim já me parecia faltar em sua intimidade – a não ser, é claro, as noções gerais – ou, quem sabe, o socorro que ela ainda proporcionaria pelo menos para mim em casos extremos, como o de estar à morte e pronunciar uma palavra cara da infância, dessas que talvez você nem desconfie que ainda tenha dentro de si [...].¹⁵⁹

Em Londres, a língua portuguesa tem prática extremamente restrita, sendo representada como uma língua da margem, apesar de a sua literatura ainda conservar alguns (poucos) leitores, o que pode ser visto a partir da própria referência que se faz à biblioteca lusitana, anteriormente assinalada. A língua materna do estrangeiro é, na verdade, somente mais um entre os vários idiomas pouco prestigiados, que se reduzem a simples ruídos, no seio da grande Babel cosmopolita. Neste âmbito, o protagonista de *Lorde* estaria ciente, desde o início, de sua sujeição a um conflito semelhante ao do narrador de *Berkeley em Bellagio*, com relação à língua. O estrangeiro desmemoriado daquele livro, como o do outro romance, não descarta o risco de falhar no próprio exercício do idioma materno.

Se esta última narrativa encena um esvaziamento da identidade nacional, é natural que o problema da língua não possa ser eliminado, uma vez que ela é um dos pilares para se pensar o conceito de nação. Isso foi sinalizado, como vimos, no primeiro capítulo de nosso estudo, no qual comentamos as principais etapas trilhadas por Julia Kristeva (1994) para refletir sobre a noção de “estrangeiro para si mesmo”. No final da narrativa, como veremos

¹⁵⁹ NOLL, 2004, p. 19.

oportunamente, a questão da língua materna será enfatizada, tornando-se mesmo o elemento a partir do que o sujeito encontrará algum refúgio, na terra estranha.

Apesar das semelhanças entre os dois romances, há que se perceber que a fragmentação da identidade do sujeito, em *Lorde*, não aparece, fundamentalmente, nos impasses com relação à língua, o que marcaria uma diferença desta narrativa em relação à anterior. O romance subsequente a *Berkeley em Bellagio* remodela, e, ao mesmo tempo, complementa a reflexão nolliana sobre a viagem do sujeito que se pretende “estrangeiro para si mesmo”, trazendo à tona, e dando especial destaque, a outro aspecto determinante para se pensar os mecanismos da estranheza, do qual passaremos a falar, agora.

O caso é que, em *Lorde*, podemos observar que o sujeito engendra grande parte de sua crise por meio da relação com a própria auto-imagem, que vai sendo gradativamente minada, no romance: “O que sinto por dentro não corresponde à face transtornada.”¹⁶⁰ Não é por acaso que o conflito adquire maiores proporções a partir da relação que o sujeito estabelece com os espelhos. Segundo Marques (2003), o instrumento, ao invés de revalidar ou confirmar a identidade do sujeito, acaba desestabilizando-a, pois esta já não se apresenta de maneira fixa e inabalável. Observemos as reflexões da estudiosa:

O espelho, na ficção de Noll, aparece quase sempre como elemento que desencadeia o estranhamento diante das mudanças, da deterioração do corpo, da passagem do tempo, e nunca como fator que dá lugar ao reconhecimento, à afirmação da identidade. Ele é signo da instabilidade, da transitoriedade, revelador de variações e vacilações de identidade, em uma ficção que coloca em cena subjetividades erráticas, flutuantes.¹⁶¹

Em *Lorde*, os espelhos aparecem no decorrer de toda a narrativa. São elementos de tensão, que, costumeiramente, desencadeiam, para o sujeito, um processo de estranhamento. Desconfiado de que já não se reconheceria como o mesmo, o protagonista procura pelo objeto: “[...] preciso constatar se ainda sou o mesmo, se outro não tomou o meu lugar.”¹⁶² Uma mirada ao espelho, supostamente, poderia confirmar se, no próprio corpo, algo havia modificado. Acontecendo isso, o processo de “tornar-se outro” se estenderia, também, para a concretude do corpo.

Para tirar essa espécie de prova, em determinada passagem da narrativa, o protagonista adquire um espelho, em uma loja especializada em artigos para beleza, logo em seguida

¹⁶⁰ NOLL, 2004, p. 39.

¹⁶¹ MARQUES, 2003, p. 16.

¹⁶² NOLL, 2004, p. 24.

voltando ao apartamento, em Hackney, para, finalmente, olhar-se por meio do objeto. O estrangeiro, então, muito significativamente, já não reconhece a sua imagem:

Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. *Mas agora já não me reconhecia*, de tantos anos passados. O que eles queriam com um homem que já podia tão pouco? Ou esperavam de mim a decantada sabedoria do idoso? E que sabedoria poderia apresentar em algum colóquio, sei lá, mesmo que numa pequena exposição acerca daquilo que me restara, os meus delírios? Passava a mão pela face como que a limpá-la do tempo acumulado; ah, cogitava estar vivendo num cansaço extremo e por isso a vista me castigava despindo o meu próprio rosto?¹⁶³

Pela citação, notamos que o reflexo que o espelho proporciona relaciona-se à passagem do tempo e à própria condição de esgotamento físico. O que o espelho devolve ao personagem é a imagem, nada positiva, de um corpo em processo de deterioração, desprovido do vigor necessário ao desempenho da tarefa que lhe fora atribuída, em Londres.

Além de, para esse escritor desmemoriado, conforme afirmamos anteriormente, ser inviável assumir a função de porta-voz da nação, percebemos que o conteúdo de uma eventual conferência sua não comportaria qualquer função didática. Em outras palavras, o protagonista não teria nenhum ensinamento a transmitir, pois o que lhe sobrou seriam, apenas, alguns delírios já esgarçados. Vale ressaltar que o próprio sujeito não deixa de se assumir um tanto quanto *fake*, pois, em uma situação como a que imagina, o que faria não seria nada além de repetir um discurso saturado, muito embora ainda pudesse surtir efeito. É curioso notar que o escritor, mesmo que esteja completamente à deriva, em Londres, não deixa de debochar de seus prováveis espectadores:

Pelas ruas eu andava num misto de vergonha e de dever cumprido. Tinha dito coisas para o público que talvez eu repetisse em todas as minhas palestras. Talvez tudo não passasse de uma simples repetição à qual as pessoas costumavam aderir com certa veemência por eu saber aturdi-los com minha retórica poética.¹⁶⁴

Para garantir a própria sobrevivência, em Londres, o protagonista inadaptado imagina que a saída talvez pudesse estar em uma adesão à terra estranha. Expor a crise soava-lhe como uma quebra de contrato: “[...] me dei conta de que eu precisaria me habituar logo àquele país, que tal presteza fazia parte do que esperavam de mim – do que esperava essa turma toda que

¹⁶³ NOLL, 2004, p. 25. Grifos nossos.

¹⁶⁴ NOLL, 2004, p. 30-31.

se escondia atrás do inglês.”¹⁶⁵ É com essa perspectiva que ele parte para a tentativa de escamotear sua real condição. Para isso, chega a recorrer a artifícios, como a maquiagem e o tingimento capilar, com os quais procura se disfarçar. Em certo momento da narrativa, o protagonista adquire um pó compacto, adequado à cor de sua pele. Mais adiante, dirige-se a um salão de beleza, para tingir o cabelo. Quando deixa a loja de cosméticos, com a maquiagem no bolso, depara-se com o prédio da National Gallery. Ao entrar, procura por um banheiro onde possa, finalmente, aplicar o produto à pele. O ato de maquiar-se, não por acaso, é descrito como o ritual de um ator ou de um artista que se prepara para uma encenação:

Se alguém me visse ali, pensaria logo na *performance* de um artista. Eu era um abnegado. Faria tudo para que isso que chamam de mundo continuasse a me abrigar com algum conforto, mesmo que muito pouco, quase nenhum. 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. Por tudo isso, eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou sáísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*. Todos iriam me ouvir, o auditório lotado. O que me restava a dizer depois de ter dito tanto durante aqueles anos todos? Ter dito mesmo o quê? Sei que eu me maquiava à perfeição.

Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar.¹⁶⁶

Com passagens como essa, percebemos que, se o protagonista fosse obrigado a cumprir com sua parte, desempenhando, formalmente, o papel de escritor brasileiro em Londres, teria que se valer de uma espécie de atuação, visando forjar uma identidade nacional que já se mostrava como algo impossível de se recompor. Quando ele se imagina ministrando uma palestra para o público londrino, seu discurso se assemelha ao de um artista em uma *performance*, particularmente, cômica:

[...] ah, sim, era desse Brasil que eu precisava falar, desse que eu acabo de desconhecer e divido com os senhores. A platéia ria afogueada, tinha ganho a tarde, senão o dia seguinte e outros mais. Meus olhos lacrimejavam, não por emoção: a maquiagem entrava por eles e os irritava a ponto de parecerem chorar com toda aquela efusão em volta de mim.¹⁶⁷

¹⁶⁵ NOLL, 2004, p. 25.

¹⁶⁶ NOLL, 2004, p. 27.

¹⁶⁷ NOLL, 2004, p. 30.

Fica evidente, então, que o discurso calcado na identidade nacional do intelectual que viaja para “representar” a pátria se remodela, assumindo, definitivamente, um caráter ficcional, artificial e subjetivo. Em outros termos, poderíamos dizer que não se trata de seguir à risca as regras da verossimilhança para se remontar, discursivamente, a determinado referente externo. Tudo, aqui, passa pelo crivo da subjetividade e da ficção.

Na contemporaneidade, com efeito, falar da nação, buscando sua “verdade”, não pode deixar de ser um problema, sobretudo, para o escritor que padece da memória, como é o caso do protagonista de *Lorde*. Luís Alberto Brandão Santos (2005) nos adverte: “A cultura nacional – realidade, discurso e imaginário – pode passar a ser entendida [...] como espaço litigioso, performativo [...]”¹⁶⁸ O discurso do nacional, na perspectiva nolliana, converte-se em algo declaradamente *fake*, tão artificial quanto o rosto maquiado de um artista. A partir da argumentação de Klinger (2007), seria mesmo possível caracterizar o intelectual-protagonista de Noll como um *performer*. Segundo a autora,

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública do autor) são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo o caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação. Um sujeito que ‘representa um papel’ na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras.¹⁶⁹

A tentativa de falseamento do rosto, através do uso da maquiagem e da tintura capilar, parece ter, ainda, mais algumas implicações, em *Lorde*. Maquiado, o protagonista se compara, como se debochando de si mesmo, à figura do dândi:

Eu era um dândi, agora eu compreendia muito bem, e nenhuma cidade do mundo poderia me constituir tão bem quanto aquela em que por acaso eu vivia naquele instante. Essa era a minha sina de agora em diante, e eu precisava fazer de tudo para continuar nela até o fim. Que estaria próximo, pensei devolvendo o espelho ao prego da banheira: Um dândi em Hackney, pensei e tossi.¹⁷⁰

Não podemos deixar de lembrar, em relação a este ponto, o fato de a Inglaterra ser a terra de Oscar Wilde, o qual, como sabemos, é conhecido como um dos mais célebres dândis.

¹⁶⁸ SANTOS, 2005, p. 25.

¹⁶⁹ KLINGER, 2007, p. 54-55. Grifos da autora.

¹⁷⁰ NOLL, 2004, p. 29.

Walter Benjamin (1994), em estudo cujo eixo central é o poeta Charles Baudelaire, afirma que a figura do dândi remeteria à última encarnação do herói, na Modernidade, em que toda a experiência seria empobrecida: “Para Baudelaire, o dândi se apresenta como descendente de grandes antepassados. O dandismo é para ele ‘o último brilho do heróico em tempos de decadência’”.¹⁷¹ O herói industrializado, bem estruturado e astuto, do qual Ulisses é paradigmático, converte-se, agora, em indivíduo condenado, para o qual restaria, tão somente, a possibilidade de encenar-se como “herói”. Neste âmbito, o que importa é que o sujeito convença a si mesmo e ao outro, mesmo que por meio de um comportamento e de um gestual artificializado.¹⁷²

Em *Lorde*, a aproximação da figura do estrangeiro, como anti-herói, ao dândi, aparece de maneira, fundamentalmente, irônica. Isso pode ser constatado se pensarmos que o sujeito que se compara a tal figura é anônimo, desvalido, além de um estrangeiro oriundo da periferia. Trata-se, efetivamente, de quem habita as margens da metrópole, de uma sociedade, no caso, a inglesa, que insiste em vetar o acesso às suas rodas intelectuais. Para avançarmos nessa ideia, vejamos algumas considerações de Orna Messer Levin (1996), autora que analisou as figurações do dândi, a partir de João do Rio, aproximando o escritor e sua obra a expoentes das literaturas inglesa e francesa do século XIX, como Wilde e Baudelaire, entre outros. Segundo a autora:

O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como consequência dos tempos em que ele vive.¹⁷³

Para compor o relato, o protagonista do livro de Noll serve-se, muitas vezes, de seus delírios e alucinações, os quais se apresentam, antes de tudo, como devaneios relativos à auto-

¹⁷¹ BENJAMIN, 1994, p. 93.

¹⁷² Benjamin atribui a constituição da figura do dândi à Inglaterra. Vejamos o que diz a este respeito: “O dândi é uma criação dos ingleses. A rede de comércio que envolve o globo terrestre estava nas mãos dos especuladores da Bolsa de Londres; suas malhas percebiam as mais variadas, as mais repetidas, as mais insuspeitadas vibrações. O negociante tinha de reagir diante dessas vibrações, mas sem trair suas reações. O conflito que assim se gerava foi utilizado pelos dândis na própria encenação. Elaboraram o engenhoso treinamento necessário para dominar esse conflito. Aliaram a reação fulminante a atitudes e mímicas relaxadas e mesmo indolentes. O tique, por algum tempo considerado distinto, é, até certo modo, a representação desajeitada e subalterna do problema. Assim, a seguinte observação é muito significativa: ‘O rosto de um homem elegante deve sempre ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, caso queira, atrair esses trejeitos a um satanismo natural’. Assim um frequentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim ela se refletia fisicamente em Baudelaire.” (BENJAMIN, 1994, p. 93-94).

¹⁷³ LEVIN, 1996, p. 40.

destruição e ao aniquilamento próprio. Acrescentemos que o dândi é aquele que cria tendências, no vestuário e no gestual, reafirmando a sua distinção de homem notável e elegante, que acabará por ser copiado. Na narrativa em questão, entretanto, o escritor brasileiro nunca é o centro das atenções. Pelo contrário, ele estaria mais para um homem invisível, cujo rosto, na Inglaterra, é apagado.

Nosso objetivo não passa por esmiuçar as peculiaridades do “estilo de vida” que acabou sendo apropriado pela literatura e pelas artes, como nova forma de expressão poética. Mesmo porque, pela leitura de Levin (1996), podemos concluir que o próprio ideário do dandismo é complexo, remodelando-se em cada autor que se estuda. O que não podemos deixar de ressaltar, contudo, é que a beleza do dândi é artificialmente criada, em acordo com uma revolta, precisamente, racional. A partir da análise de Baudelaire, a mencionada autora chega à seguinte conclusão:

No ritual diário, a estética toma lugar à ética. O gesto, assim como o figurino, visto como fenômeno estético, distante dos julgamentos morais, paira solto sobre qualquer valor social, e a figura exemplar do dândi afasta a degradação do espírito humano, ao mesmo tempo que redime o artista através de seu trabalho criativo. É como se, de repente, o perturbado mundo interior ganhasse coerência por intermédio de uma simbologia de um repertório gestual e do refinamento do gosto.¹⁷⁴

No âmbito do universo de *Lorde*, a comparação do protagonista com a figura do dândi poderia ser reforçada, se focalizássemos a postura *blasé* e as ideias de encenação e de artificialidade do corpo e da identidade que ambos perseguem. Seria relevante salientar, no entanto, que o protagonista do romance não se redime, em momento algum, como sugere Levin, ao falar de Baudelaire, uma vez que, para ele, já não é possível converter nada em experiência estética, a não ser o próprio corpo, que se abre à possibilidade de experimentar-se como “outro”.

O dândi, em *Lorde*, é signo posto sob tensão. A comparação, um tanto quanto às avessas, do estrangeiro com essa imagem, tão cara à literatura inglesa¹⁷⁵, poderia, inclusive,

¹⁷⁴ LEVIN, 1996, p. 52.

¹⁷⁵ Seria interessante lembrar, aqui, outra figura do século XIX, que teve grande expressão na sociedade parisiense da época, qual seja, a do *flâneur* baudelaireano, amplamente teorizado por Benjamin (1994). Na perspectiva benjaminiana, o *flâneur* aparece, grosso modo, como o sujeito que caminha, em passos lentos, pelas ruas e galerias da envidraçada Paris moderna. Por essas vias, ele se embrenha em meio à multidão, munido de um olhar rasteiro e desatento, mas, ao mesmo tempo, desejoso de recompor as coisas e ser surpreendido por qualquer possibilidade de experimentar algo novo. Idelber Avelar confronta tal figura com o sujeito nolliano, afirmando que o que teria restado da experiência desatenta e superficial do *flâneur* acabaria por se esvaziar, no mundo de hoje: “Enquanto o flâneur ‘mantém sempre a posse total de sua individualidade’, os personagens cinzentos e anônimos de Noll se dissolveram na faticidade indiferenciada da experiência. [...] não há, no final

ser lida como relacionada a uma primeira tentativa – fadada ao fracasso – de se tornar “outro”. Seria esta uma estratégia de sobrevivência, a se impor a partir da presumida necessidade de adesão à terra estranha. É isto o que pode ser enfatizado a partir do seguinte trecho:

Se conseguisse ser esse homem que me pulsava ainda mais, tentaria de todas as maneiras me manter em Londres, agora, sim, e escreveria então uma outra história – publicaria em inglês essa minha transformação num alienígena, essa transformação que acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco.¹⁷⁶

Voltando à cena que comentávamos, mais acima, salientemos que a maquiagem do protagonista não se sustenta por muito tempo, escorrendo-lhe da face, o que mostra o fracasso do empreendimento.

É pertinente ressaltar que, para além da figura do dândi, há uma evidente alusão, no livro de Noll, a outro ícone da sociedade inglesa. O próprio título do romance remonta à figura do lorde inglês. No Reino Unido, o termo “lorde” diz respeito a um título nobiliárquico. Segundo os dicionários, a palavra refere-se a um cargo de poder, conferido a altos funcionários ou a determinados ministros ingleses. Designa, também, os membros da alta câmara do parlamento, podendo, ainda, no uso popular da língua, caracterizar determinado indivíduo que vive cercado de luxo e ostentação.

Na economia da narrativa, entretanto, notamos que, de lorde, o protagonista não tem nada. Pelo contrário, ele vive em penúria financeira, sem requinte algum. Recebe do anfitrião uma quantia mínima, que mal cobriria suas necessidades básicas. Se pensarmos por esse viés, naturalmente, o título do romance também aparece de maneira irônica, de modo que o lorde inglês, no final das contas, acaba se convertendo em uma espécie de anti-ícone. Por outro lado, contudo, não podemos deixar de perceber que, se há, no romance, algum personagem que exerça alguma espécie de poder, seria o próprio anfitrião inglês. Isso pode ser verificado se lembrarmos que tal poder é direcionado, justamente, ao estrangeiro, que, ao fim e ao cabo, encontra-se em extrema dependência financeira, em relação ao nativo desconhecido. Nessa perspectiva, evidentemente, o termo “lorde” não poderia designar jamais o “eu” (o narrador-protagonista), mas, talvez, pudesse designar o “outro absoluto” (o inglês).

das contas, um quebra-cabeça que reconstruir” (AVELAR, 2003, p. 221). Além disso, ressaltemos que a própria metrópole contemporânea, saturada de imagens, já não ofereceria a possibilidade de um caminhar lento. Quem dita a velocidade da caminhada não é mais a tartaruga, companheira do *flâneur*, mas, sim, o veículo automotivo, do qual se serve o indivíduo-passageiro contemporâneo. Segundo Peixoto, no mundo contemporâneo, tudo passa a ser regido por essa rapidez, de modo que o olhar perde o alcance e torna-se cada vez mais achatado (PEIXOTO, 2002, p. 361).

¹⁷⁶ NOLL, 2004, p. 32.

Aqui, podemos perceber que o romance não deixa de apontar para uma relação de antagonismo, entre o “eu” e o “outro”. Surge, então, um problema, pois, para que o sujeito se assuma, efetivamente, “estrangeiro para si mesmo”, faz-se necessário que o “eu” e o “outro” coexistam, na mesma esfera. É verdade que o protagonista de *Lorde* vem passando por um contínuo processo de estranhamento. Não deixa de ser um elemento complicador, entretanto, o fato de o anfitrião inglês assumir uma posição de antagonista, em relação ao narrador. Veremos, oportunamente, como a questão se resolve. Por ora, voltamos ao enredo do romance.

O protagonista, em determinada altura da narrativa, parece dar sinais de que está prestes a sucumbir, chegando mesmo a ser levado a um hospital, pelo anfitrião. A decisão da internação – por parte do outro – não se justifica, para o estrangeiro, embora ele a aceite, um tanto quanto resignado, enxergando, no procedimento, uma possibilidade de fuga da condição de indivíduo inadaptado. A partir de então, o desejo de tornar-se outro volta, novamente, à superfície:

Enquanto esperasse que o inglês e sua turma invisível decidissem o que fazer comigo, me divertia, passaria o tempo. Como não ser mais um inglês como tantos? Faria qualquer coisa por um passaporte britânico – se eu procurasse o passaporte brasileiro por toda a casa tinha certeza de que nessas alturas já não o encontraria mais. Eu o enfiara em mais um buraco da memória. Passava o dedo pelo esperma ralo e cantava uma marchinha de carnaval? Não era por acaso Terça-Feira Gorda?¹⁷⁷

Através da citação acima, é possível apontar para um aspecto, no mínimo, instigante, da narrativa de Noll. Acontece é que, ao mesmo tempo em que o estrangeiro indica um possível esvaziamento da identidade nacional, como ele mesmo afirma, “enfiando” o próprio documento máximo de pertencimento a determinado país – o passaporte – em um “buraco da memória”, deixa entrever que alguns resquícios do lugar de origem permanecem. Não é por acaso que, logo em seguida, faz-se menção a uma marchinha de carnaval, como sabemos, símbolo notório da cultura brasileira. Esse elemento, ainda que possa passar despercebido pelo leitor, parece-nos ser de suma relevância. É a partir dele, com efeito, que constatamos a impossibilidade de concretização do almejado projeto de tornar-se outro, pela simples troca de cidadania e/ou identidade nacional.

Aderir à terra estranha, no sentido de apropriar-se de uma nacionalidade alheia, a ponto de assimilar uma cultura e um comportamento pertencentes ao outro, nada mais seria do

¹⁷⁷ NOLL, 2004, p. 42-43.

que uma farsa, ou uma quimera. A sobrevivência do protagonista, no exterior, não poderia, simplesmente, dar-se pela assunção de um modelo de nacionalidade inglês. Tal assunção, como tentativa de se aproximar à figura do dândi, ou mesmo à do lorde, não poderia, de fato, ser bem sucedida.

A temporada no hospital, então, só faz fortalecer o processo de aniquilamento do sujeito. O estrangeiro parece sair de tal lugar ainda mais agonizante e mais esfacelado, no que se refere à identidade. Ele deixa o centro médico com a seguinte impressão: “Lá jaz um pedaço de mim que parou, sem pensamento para controlar o mundo nem o que vai dentro dele, pedra à espera.”¹⁷⁸ O protagonista se revela à espera de alguma identificação com o meio, ou de algo a que se apegar. Em seguida, em nova deambulação por Londres, combalido, ele entrará no Museu Britânico, onde, ao contemplar o acervo relativo ao Antigo Egito, afirmará:

E me encantei pela menor imagem do Museu, minúscula. Ápis, o deus que é touro. Exatamente o que eu era diante de todos aqueles ingleses que queriam me adoecer. Agora sim *eu me via num espelho de verdade*, eles não poderiam comigo. Não precisava mais dos espelhos do banheiro público, nem do meu próprio em casa, eu era Ápis, eu poderia andar a pé por toda Londres se assim me apetecesse – passar por cada ruela, rondar por todos os parques e jejuar, como eles não sabiam mais fazer.¹⁷⁹

Observamos, aqui, mais uma possível figuração para o estrangeiro de *Lorde*. Agora, o protagonista se enxerga na pequena imagem de Ápis, como se ela fosse um espelho. A identificação parece ser possível, sobretudo, pela simbologia que esse deus touro traz consigo. Para um melhor entendimento, buscamos, no dicionário de Chevalier e Gheerbrant (2007), informações sobre essa figura proveniente do Antigo Egito. Do extenso texto sobre o verbete em questão, que desenvolve, amplamente, a ideia do touro como símbolo da força e da fertilidade, ressaltamos a seguinte parte:

A morte é inseparável da vida e o touro apresenta também um lado fúnebre. Entre os egípcios, o touro que traz entre os chifres um disco solar é, ao mesmo tempo, um símbolo de fecundidade e uma divindade *funerária* ligada a Osíris e aos seus renascimentos: seu funeral é celebrado em Mênfis com grande pompa, dádivas são trazidas de todos os pontos do Egito, *mas, logo depois de sua morte, Ápis renasce dentro de outro invólucro mortal e é reconhecido, no meio das manadas, pela mancha negra na testa, no pescoço e nas costas de seu pelo branco.*¹⁸⁰

¹⁷⁸ NOLL, 2004, p. 39.

¹⁷⁹ NOLL, 2004, p. 36-37. Grifos nossos.

¹⁸⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 893. Grifos dos autores.

A identificação do sujeito com o touro pode ser lida como uma dupla imagem da condição do estrangeiro. Este, mesmo em agonia, não desiste de deambular pela cidade, em busca de encontros ou vínculos. Em certo sentido, ele é um touro às avessas, pois viveria em uma condição de fraqueza extrema. Do touro, entretanto, o escritor quer a força, para poder caminhar pela metrópole, bem como certa fecundidade, que remeteria a uma maneira um pouco mais profícua de olhar as coisas e de se relacionar com o meio, o que, lembremos, já não seria mais possível para o sujeito contemporâneo, como indicou Peixoto.

Por outro lado, notamos que o deus Ápis se apresenta em semelhança identitária com o protagonista, por habitar em uma fronteira entre a vida e a morte. Para o sujeito nolliano, da agonia, pode-se extrair o gozo, e é essa, também, a busca do estrangeiro¹⁸¹. Nesse aspecto, é interessante nos determos em uma cena específica do romance, que pode ser iluminada por uma reflexão de Catherine Millot (2004), em trecho no qual se refere a Gide, Genet e Mishima, mas que serve para apontar caminhos para a leitura de João Gilberto Noll:

São perversos, e não interpretamos mal essa palavra se por ela designarmos uma habilidade particular de usar de um poder que nem por isso é menos profundamente humano, o de realizar o único milagre que valha: transmutar o sofrimento em gozo e a falta em plenitude. [...] Mais que qualquer coisa, o sexo permite transpor barreiras, desfazer muros. Ainda mais na homossexualidade e sua predileção pelos encontros abruptos, anônimos, livre do que as exigências sociais impõem de abordagens convencionais.¹⁸²

A ideia parece se adequar a alguns trechos de *Lorde*, a partir dos quais podemos observar um desejo de gozo, ainda que em situações de sofrimento e agonia. O protagonista chega a se comparar a um réptil rastejante, que mal consegue se levantar do chão, devido à fraqueza extrema, mas que, nem por isso, furta-se ao direito de gozar. O sexo é visto, então, como uma potencial via de fuga:

[...] era sim Londres a provocar todo aquele império de sentidos cujo mistério profundo ali parecia me dar o gozo que vinha vindo naquela situação de extrema fraqueza, inanição. Pronto, eu acabara de gozar, e na hora uma agulha fininha penetrou pelo meu cérebro, a perfurar, eu sei, mais

¹⁸¹ Kristeva nos mostra, conforme vimos no capítulo anterior, que a ação de o sujeito se deslocar de sua terra, visando estabelecer-se no exterior, pode vir acompanhada de um frenesi sexual. Segundo a autora, tal deslocamento “sempre implica uma explosão do antigo corpo” (KRISTEVA, 1994, p. 37). Frisemos que a expressão “explosão do antigo corpo” cabe perfeitamente à leitura de *Lorde*, pois, como vimos demonstrando, essa tem sido uma das tônicas da narrativa.

¹⁸² MILLOT, 2004, p. 7.

um ponto que com isso se retirava, abrindo com certeza espaço para noite maior, logo adiante. Eu era um réptil que ainda tinha o poder de amar. [...] Eu ainda amava, mas era um réptil, senhores: um ser sem estrutura dorsal para conviver com seus iguais, salvo para foder – deitado.¹⁸³

Em determinado momento da andança do estrangeiro por Londres, observamos um encontro com um homem moribundo, que fora vítima de um crime, personagem pelo qual o escritor parece sentir atração e com o qual se identifica. Nesse momento, o protagonista chega mesmo a considerar que a morte pode ser um triunfo, assim como o do deus egípcio Ápis, o touro:

[...] tentei afastar os coágulos que me escondiam a exata dimensão da ferida: era enorme, certamente um tiro, uma facada melhor. Saberria tratar dele? Seria seu enfermeiro, o curaria na calçada em dois, três meses, apenas com a perseverança da amizade. Eu podia ter enlouquecido naquela noite, não discuto, mas o certo é que já o abraçava, trazia-o a meu peito e ele começava a sussurrar. Cheguei meu ouvido perto de sua boca, manchando-me de sangue, ouvi: Foi ele... O cara estava febril na noite gelada, e aquilo me dava calor. [...] Aquela morte, em algum momento, em algum canto do meu cérebro, me deu uma tremenda satisfação. [...] Desse abraço eu estava precisando aquele dia. Não, não voltaria ao apartamento de Hackney, eu ia resistir pelas ruas de Londres até que também pudesse triunfar. Escuta, eu não era o touro?¹⁸⁴

O protagonista segue buscando, inutilmente, alguma possibilidade de vinculação, agora, a partir de eventuais encontros, após ter constatado que se adaptar, em Londres, por meio do ofício de escritor, não seria viável. Para além das relações eróticas efêmeras, também enxergamos, no romance, uma espécie de imagem metonímica de outro possível encontro, neste caso, sobretudo, intelectualmente improdutivo. Trata-se do encontro do escritor com a crítica literária. Em certa passagem da narrativa, o protagonista recebe o telefonema de um personagem nomeado professor Mark, que se apresenta como estudioso de sua obra. O crítico solicita-lhe uma entrevista, num momento um tanto quanto inoportuno, pois, àquela altura, o escritor nem mesmo à própria obra sente-se capaz de remontar, em discurso:

Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira. Eu não os renegava. Mas, sim, o tempo que tinham me roubado para que existissem ali, de pé. Claro, era por eles que eu estava na Inglaterra. Era por eles que já não queria voltar para o lugar onde tinham sido germinados. Eu não podia ser visto exatamente como amnésico, mas bagaço deles. Ah, que me retornassem à mente inteiros num país distante,

¹⁸³ NOLL, 2004, p. 72.

¹⁸⁴ NOLL, 2004, p. 52-53.

aqui. E se somassem e eu pudesse extrair deles o discurso para meu pão. Aproximei-me, passei a mão por cada volume, percebi que eu estava como analfabeto. Seus títulos nada me diziam, me sentia frígido para as letras.¹⁸⁵

Evidencia-se, aí, um indício de que só poderia restar, ao escritor, o abandono definitivo da carreira literária. Como veremos, é exatamente isso o que ocorre, no final de *Lorde*. Entretanto, o que acontece é que ele resolve aceitar o convite para a eventual entrevista, que, no final das contas, acaba não acontecendo. O verdadeiro motivo para a aceitação do convite se encontra no seguinte trecho: “Se tudo corresse como esperava, teria agora no professor Mark alguém em quem me apoiar na cidade.”¹⁸⁶ A visita, então, viria ao encontro do grito de socorro do sujeito, solitário e desvinculado. A almejada cumplicidade, no entanto, não se torna possível, restando uma frustração típica, decorrente dos encontros eróticos efêmeros, tão comuns, em Noll. A partir desse episódio, vislumbramos a possibilidade de sinalizar a ideia de que, no romance, as imagens do escritor e do crítico se reduzem a corpos fracos e sem viço, de indivíduos cansados, que não teriam nada a dizer, um para o outro:

Ele me puxou pela mão e me beijou. Foi um beijo prolongado, entre a boca e um dos lados da cara – e naqueles minutos, eu sentia depois de muito tempo, com vagar, a temperatura da carne humana. A mucosa de seus lábios quase ardia e sua língua lambia a sobra de minha umidade talvez salgada na face. Sentíamos que não haveria muito mais além daquele beijo, se é que de beijo aquilo poderia ser chamado entre dois homens na madurez *in extremis*. O professor Mark, pensei... E ele deveria pensar, ah, esse escritor latino-americano...¹⁸⁷

Dos personagens que compõem o relato feito pelo estrangeiro, seguramente, o que mais se destaca é o indivíduo que desempenha a função de ciceroneá-lo, em Londres. O espaço que abriga a maior parte dos encontros, entre ambos, é o apartamento, em Hackney, lugar para o qual o inglês tinha livre acesso, pois era ele quem pagava as contas, em nome da “instituição”. É importante ressaltar que o apartamento não se afigura, em momento algum da narrativa, como possibilidade de novo lar para o protagonista. Este, com efeito, não é ninguém além de um simples hóspede do imóvel que lhe fora reservado, no subúrbio londrino. O espaço que poderia exercer a função de “casa”, neste âmbito, reduz-se a um local de passagem, como outro qualquer. Uma vez que não oferece ao habitante nenhuma

¹⁸⁵ NOLL, 2004, p. 44.

¹⁸⁶ NOLL, 2004, p. 45.

¹⁸⁷ NOLL, 2004, p. 48-49.

privacidade, e, muito menos, a possibilidade de identificação necessária para que possa chamar o ambiente de doméstico, o que se tem é mais um “não-lugar”.

No transcorrer do romance, torna-se evidente que a relação de dependência causa, no estrangeiro, um sentimento semelhante ao de aprisionamento. O enigmático inglês se converte mesmo em uma espécie de algoz, o que, de certo modo, reforça a ideia de que a relação entre os dois personagens possui um caráter de antagonismo: “Eu era um prisioneiro, vivia na solitária, às vezes jantava com meu carcereiro e sua amante.”¹⁸⁸ A amante, aqui, seria uma mulher, igualmente misteriosa, que o inglês, ocasionalmente, levava ao apartamento. O imóvel alugado, neste sentido, teria uma função de *garçonnière*, uma vez que abrigava comportamentos do anfitrião que o protagonista classificava como escusos.

O escritor brasileiro, a certa altura, cogita exigir esclarecimentos a respeito da identidade do homem misterioso, bem como sobre o que, de fato, esperariam dele, na Inglaterra. Os enigmas, no entanto, permanecem insolúveis. Avançada a trama, o estrangeiro não consegue sequer questionar o outro, passando, novamente, por um colapso, que o leva a um estado quase terminal.

Mais adiante, há uma passagem de extrema relevância, a partir da qual se evidencia um confronto definitivo entre os personagens. Hóspede e hospedeiro fazem um último passeio por Londres, após certo vislumbre de revigoração físico, em relação ao estado letárgico em que se encontrava o escritor. O passeio, de maneira bastante significativa, resultaria na morte do anfitrião, como se, no final das contas, não houvesse lugar para ambos, em *Lorde*.

Não deixa de ser estimulante pensar que o embate entre os personagens vem à tona, de modo singular, quando, repentinamente, os dois se encaram, olhando-se nos olhos. Não por acaso, a troca de olhares parece se afigurar, para o protagonista, como uma mirada ao espelho: “Foi a primeira vez que me lembrei que nunca mais me olhara no espelho.”¹⁸⁹ Nesse instante preciso, faz-se alusão a uma espécie de “pacto”, que, anteriormente, o escritor teria firmado consigo mesmo, relativo a evitar tais objetos:

Farei um pacto com o espelho [...]. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria como quem não se importasse da minha cara. [...] o espelho continuava ali, voltado para o lado errado mas ali; e se precisasse fugir amanhã ou depois eu teria ainda como me olhar mais uma vez para lembrar quem levava comigo.¹⁹⁰

¹⁸⁸ NOLL, 2004, p. 65.

¹⁸⁹ NOLL, 2004, p. 81.

¹⁹⁰ NOLL, 2004, p. 44.

Ao evitá-los, o protagonista parece estar ciente de que os espelhos são falhos e ilusórios, uma vez que não refletem, fielmente, a coisa a eles submetida. Sabemos que o espelho, de fato, devolve uma imagem alterada da realidade. Em *Lorde*, a atitude de olhar-se através dos espelhos torna-se ineficaz, para o protagonista, pois ele, no final das contas, parece constatar que a imagem que o espelho lhe devolve não é nada além de uma interpretação que constrói de si mesmo. Não é por acaso que ele se enxerga como um touro, ao se deparar com a figura do deus Ápis, em uma visão, antes de tudo, contaminada pelo desejo, não só de revigoramento, como, também, de se tornar outro. Quando o personagem percebe que o ato de encarar o espelho seria uma ilusão é que ele firma um pacto, visando a se desvencilhar da necessidade de confirmar ou não uma identidade, para, quem sabe, tornar-se um “homem sem rosto”, capaz de apagar os próprios traços. Na passagem supramencionada do romance, o que se percebe é que a função do espelho acaba por ser relativizada.

A ideia da relatividade não impede, naturalmente, que algumas miradas em direção aos espelhos, ao longo do romance, tenham suma importância. Quando os olhares do inglês e do protagonista se cruzam, em perspectiva de espelhamento, este último, finalmente, parece ter uma espécie de revelação. Aqui, a imagem que o sujeito constrói, a partir da mirada, não deixa de ser positiva, pois provoca, nele, uma espécie de reação contra o “algoz”. O narrador-protagonista de Noll, muitas vezes, opera a partir da lógica do paradoxo. Assim, o espelho pode ser revestido de significações diferentes. Na citação abaixo, por exemplo, ele não deixa de ter um sinal afirmativo:

Os nossos instantes coincidiam, enfim. Não era um, mas dois homens que se sabiam gravemente equivocados. Havia como sair dessa? Sem dor? Para mim talvez tivesse como sair dessa sofrendo menos. Ora, não se colocava para esse cara aqui mudar de país. De cidade, de região, porque não? Doer então o quê? Dar-me mal, mais ainda? E suspirei aliviado. Ele entendeu. Entendeu tudo. Entendeu que o condenado ali não era eu. Mas entendi também que o outro ali não ia deixar barato. Que o caso para ele não estava encerrado. Vi nos seus olhos agudos, como se me laçassem, que nada mais lhe interessava fora dos meus limites. Perguntei-me se os papéis não poderiam ser invertidos – eu passar a seu senhor. Olhei para o Big Ben em suas alturas, tocando suas badaladas, e me dei conta de que essa inversão era impossível ali. Eu podia continuar na Inglaterra, que era o único modo de ir levando, mas precisava fugir daquele inglesinho de merda, e já.¹⁹¹

¹⁹¹ NOLL, 2004, p. 82.

Pela passagem, observamos que o estrangeiro relativiza o próprio lugar de anfitrião, hierarquicamente superior, que havia atribuído ao inglês. Parece, finalmente, ter caído em si, conformando-se com a ideia de que a relação com o cicerone não era nada além de um encontro improdutivo, uma equação sem solução. No final das contas, o “contrato”, silenciosamente estabelecido, revela-se como uma ilusão. Nenhum dos dois personagens teria, efetivamente, qualquer coisa a oferecer ao outro, a não ser a experiência de uma situação baseada no engodo. Deste ponto em diante, nem mesmo com o sustento financeiro o estrangeiro poderia contar. Em certa passagem, desconfiado, o protagonista pede por seu pagamento, que o inglês se recusa a dar: “Ele se levanta. Põe os bolsos completamente vazios para fora da calça. E inicia o caminhar com os pés em direções bem opostas, cadência de cinema mudo.”¹⁹²

O inglês, então, já sem lugar no relato, é eliminado da trama. Em uma espécie de rito final, o protagonista encontra, à beira do Tâmis, um manto bordado, remendado, com um botão dourado, e o apanha: “Botaram no lixo um figurino de espetáculo? Enrolei-me no manto. Cheiro de gaveta, só.”¹⁹³ O inglês, em seu caminhar patético e desengonçado de cinema mudo, como se à maneira de Carlitos, chega até uma ponte, cujo nome é, no mínimo, instigante: Golden Jubilee Bridges¹⁹⁴. Ali, o estrangeiro despe-se do manto, veste-o no corpo do inglês e afirma, ironicamente: “[...] você é o rei, o soberano, o bispo.”¹⁹⁵

A morte do cicerone remonta a uma espécie de espetáculo criado pelo próprio narrador, o qual, notemos, já havia demonstrado animar-se mais pela possibilidade de encenar do que, propriamente, pelo gosto de representar, fielmente, determinada coisa, em seu relato. Como vimos, trata-se de uma espécie de artista *performer*. Em uma cerimônia que lembra os ritos próprios de um jubileu, mas com sinal invertido, o inglês morre, ao cair nas águas do Tâmis. Aqui, a morte pode ser lida como “performática”, se pensarmos que remonta a uma espécie de jubileu, ainda que mórbido. Segundo os dicionários, o termo “jubileu” designa, entre os hebreus, a remissão de servidão, dívidas ou determinada culpa, em solenidade que ocorreria de cinquenta em cinquenta anos. Em ressonância a essa acepção, podemos inferir que, se há algum jubileu, no romance de Noll, o único beneficiado seria o protagonista, que se livra, definitivamente, daquele que havia se convertido em seu “algoz”.

¹⁹² NOLL, 2004, p. 85.

¹⁹³ NOLL, 2004, p. 85.

¹⁹⁴ O nome do monumento está no plural, pois a Golden Jubilee Bridges é composta por duas passarelas para pedestres, cruzando o rio Tâmis. A ponte foi reformada, em 2002, para receber esse nome na ocasião do cinquentenário da coroação (o Jubileu de Ouro) da rainha Elizabeth II.

¹⁹⁵ NOLL, 2004, p. 86.

É curioso notar que o protagonista refere-se à morte do anfitrião como “suicídio”. Evidentemente, há que se desconfiar disso, tendo em vista que o relato mesmo nos oferece abertura para pensar que se trata, de fato, de um assassinato. É o próprio narrador quem diz: “O que não podia era dar meia-volta e retornar ao Brasil. Para que isso não acontecesse seria capaz de matar. Eu estava despindo de minha covardia, juro.”¹⁹⁶ De qualquer forma, o que chama mais a atenção é que quem é eliminado não é o “eu”, mas, sim, o “outro”, que desempenha o papel de antagonista. No início do romance, conforme citamos anteriormente, há uma passagem que sugere um possível afogamento do protagonista, em um lago gelado. No final das contas, entretanto, como vemos, quem se afoga é o inglês, o que não deixa de marcar uma reviravolta, na narrativa.

Ainda que o “eu” (o protagonista) sobreviva, suas questões não se resolvem, por completo, pela simples eliminação do personagem antagonista. Se o relato fosse encerrado na cena em que este cai nas águas do Tâmis, o desfecho não deixaria de remontar às soluções frequentemente vistas nos romances do século XIX, uma vez que triunfaria o “eu”. Em Noll, no entanto, fica evidente que a questão é mais complexa, pois o narrador fala a partir de um tempo em que já não há heróis. O sujeito nolliano ainda precisa ver se consegue acertar as contas com a própria estranheza. O inimigo, o “algoz”, é eliminado, mas o desejo de se tornar outro permanece.

Vale enfatizar, com relação a este ponto, que a morte “performática” do inglês acabaria por proporcionar um esvaziamento de clichês referentes ao imaginário do império britânico. Quando o anfitrião – sarcasticamente chamado de “rei”, “bispo” e “soberano” – é aniquilado, também cai por terra a própria ideia do sistema hierárquico inglês, do qual o personagem não deixava de ser representante. Aqui, o manto, emblema da igreja e da monarquia, é visto às avessas, assim como, de certo modo, acontecia com o dândi e o lorde inglês. Tais instâncias têm a significação tradicional relativizada, uma vez que são tratadas de maneira sarcástica, no romance. Elas se reduzem, então, segundo a perspectiva nolliana, a ruínas de discursos que outrora teriam sido centrais, no âmbito da tradição literária ocidental.

O fato de o cicerone – o “lorde inglês” – ser destruído, para além do que foi dito, parece-nos apontar, em última instância, para uma espécie de alegoria, no sentido tradicional, não benjaminiano, do termo. Se lermos a cena por esse viés, podemos entrever uma fantasia alegórica, por parte do indivíduo colonizado e marginal, que encena uma morte simbólica do colonizador. O protagonista não mata um inglês qualquer, mas, sim, aquele que exerce um

¹⁹⁶ NOLL, 2004, p. 81.

poder – e até mesmo abusa dele – sobre o intelectual oriundo de um país periférico. Conforme nos lembra Sá, o narrador não aceitaria tão pacificamente quanto parece, no final das contas, o papel de sombra ou de simples subalterno no mundo desenvolvido¹⁹⁷.

Se considerarmos a histórica tensão entre centro e margem, observaremos que o encontro do “eu” com o “outro” está longe de deixar de ser conflituoso. Neste ponto, valeria a pena resgatar a passagem final de *Berkeley em Bellagio*. Neste romance, há uma possibilidade de encontro mais positiva e afirmativa, se pensarmos que o protagonista, efetivamente, abre-se ao outro, representado, no caso, pela pequena menina afegã. Tem-se, aí, uma abertura que só parece ser possível se for direcionada a um indivíduo marginal e pouco favorecido, como o próprio protagonista, o intelectual-escritor, que, como diz Sá, “sai do país para encontrar a margem”, ou “para ver melhor a margem.”¹⁹⁸

Na sequência da narrativa, após a morte do inglês, seu “alcoz”, nada mais reteria o protagonista na capital britânica, de modo que ele decide, ao acaso, seguir para Liverpool. Para comprar a passagem, o estrangeiro, sem dinheiro, rouba um transeunte que julga ter posses, na estação de trem, em uma estratégia, antes de tudo, de sobrevivência. Com o dinheiro roubado, suficiente para se manter por algum tempo, o personagem viaja para o interior, hospedando-se no célebre Britannia Adelphi Hotel, que, de acordo com o narrador, servira de pouso para os Beatles, reis e rainhas. Levando em consideração esse fato, é possível apreender um tom de deboche, em relação ao próprio hotel, que, talvez, já não possua o mesmo *glamour* de outrora. A nobreza e a distinção do tradicional “cinco estrelas” se reconfiguram, então, como algo *fake*, uma vez que o hotel poderia ser pago até mesmo com dinheiro roubado, o que indica que os valores das diárias talvez já não sejam tão elevados. Mais um provável esvaziamento de clichês relativos à Inglaterra se mostra presente.

Um dos aspectos fundamentais da parte final do romance consiste no fato de que, nela, o narrador-protagonista retoma e enfatiza a questão da língua materna. Ao caminhar pela cidade, o escritor brasileiro é reconhecido por uma professora lusófona da Universidade da Cidade de Liverpool, que vai ao hotel oferecer-lhe um emprego de professor de língua portuguesa, naquela instituição. O protagonista vislumbra, a partir dessa proposta, mais uma possibilidade de saída do seu drama, uma oportunidade de vinculação. A esta altura, ressaltamos, a literatura não mais lhe interessa¹⁹⁹: “Certo, pouco me interessavam então as

¹⁹⁷ Cf. SÁ, 2010, p. 142.

¹⁹⁸ SÁ, 2010, p. 139.

¹⁹⁹ No que se refere à tradição literária hegemônica, o “ex-escritor” prefere calar-se. Ele não se furta, entretanto, a deixar a sugestão de que o cânone precisaria ser revisto: “Formaremos, assim, um novo departamento dessa

teorias do campo literário, as exegeses, as metáforas, a palpitação da alma dos grandes escritores. Mais me valia o conhecimento da língua portuguesa [...].”²⁰⁰

Neste contexto, podemos pensar que *Lorde* sinaliza uma espécie de apaziguamento do estrangeiro, a partir do resgate e do exercício da língua materna. O escritor, de fato, não retorna ao Brasil – a não ser pela língua –, acreditando, agora, não ter mais do que “o português de Bandeira para propagar [...]”.²⁰¹ A língua, então, afigura-se, na narrativa, como uma sorte de último refúgio do estrangeiro. Nas palavras de Derrida (2003), estaríamos diante de um “resto de pertencimento”:

De outra parte, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anômicos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como a sua última pátria, mesmo a sua última morada. Esta foi, um dia, a resposta de Hannah Arendt: ela não se sentia mais na Alemanha, a não ser pela língua, como se a língua fosse um resto de pertencimento [...].²⁰²

Em um *pub* de Liverpool, após a sua contratação pela Universidade local, o estrangeiro conhece um ex-estivador, dono de uma loja de ferragens, chamado George. Os personagens têm uma relação sexual, a partir do que o protagonista vislumbra uma derradeira esperança, no que se refere à possibilidade de vinculação com o outro. No dia seguinte, ao acordar, entretanto, o escritor não mais vê George, no apartamento do Hotel Adelphi. O que parecia ser uma possibilidade de encontro, no sentido de se estabelecerem laços afetivos ou familiares, como ocorre em *Berkeley em Bellagio*, não se concretiza, portanto, da mesma maneira, em *Lorde*.

O que observamos, a partir daí, será uma espécie de transfiguração da imagem do estrangeiro na imagem do amante, o que se percebe via espelho. Ao constatar que George já não estava ali, o protagonista desconfia de que tudo o que estaria vivenciando, em Liverpool – inclusive o cargo de professor de português –, poderia ser uma quimera. É nesse momento que ele resolve encarar o espelho. Ao olhar-se, participando da composição da imagem refletida, interpretando-a, como costuma acontecer com os personagens nollianos, diante dos espelhos, o escritor se percebe transformado corporalmente em George, chamando a atenção até mesmo para a tatuagem presente no braço do ex-estivador:

Universidade, o dos cânones do Silêncio, desse jeito mesmo, com S maiúsculo, e nele evocaremos o que se esqueceu de ecoar, de vir até aqui.” (NOLL, 2004, p. 104).

²⁰⁰ NOLL, 2004, p. 104.

²⁰¹ NOLL, 2004, p. 105.

²⁰² DERRIDA, 2003, p. 79. Grifos do autor.

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

Pois é, no espelho apenas um: ele.²⁰³

O desejo de se tornar outro, que o estrangeiro havia assumido, na terra estranha, parece se concretizar, então, através do corpo. Faz-se necessário, porém, questionar as reais potencialidades dessa metamorfose. O estrangeiro teria se transmutado radicalmente em outro, a ponto de apagar, definitivamente, o que restava de sua identidade, assimilando a do amante? Para sinalizarmos a resposta, lembremos que, para o sujeito, ainda que “metamorfoseado”, a língua portuguesa se mantém. Vejamos o que o protagonista reafirma para si mesmo:

Eu sou professor de língua portuguesa, falei em português, claro, colado à imagem refletida daquele corpo agora solitário, com o hálito de George que o espelho me devolvia, mas o qual – ao contrário – me transmitia: sim, a mim, sílaba por sílaba... Eu sou professor de português, repeti o leve acento gaúcho, com mesma disposição, a minha, só que em *outra superfície*, mais incisiva, oleosa, a melena espessa de bárbaro, a dele.²⁰⁴

Pela citação, podemos compreender que a língua portuguesa é traço identitário, do qual o sujeito não pode se desvencilhar. Essa ideia, aliás, pode ser observada em Derrida, que nos lembra ser a língua materna o componente mais resistente da identidade. A língua seria mesmo o último pilar a ruir, uma vez que possuiria a propriedade de deslocar-se junto ao sujeito. Leiamos o seguinte excerto do filósofo argelino:

O que nomearia, de fato, a língua, a língua dita materna, aquela que carregamos conosco, aquela que nos carrega do nascimento à morte? Não parece aquele lar que não nos abandona nunca? O próprio ou a propriedade, pelo menos o *fantasma* da propriedade que, no mais perto do nosso corpo, e nós sempre ali voltamos, daria lugar ao mais alienável, uma espécie de habitat móvel, uma roupa ou uma tenda? A tal língua maternal, não seria ela uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez-soi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca conosco? [...] A língua resiste a todas as mobilidades *porque* ela se desloca comigo.²⁰⁵

²⁰³ NOLL, 2004, p. 109.

²⁰⁴ NOLL, 2004, p. 109. Grifo nosso.

²⁰⁵ DERRIDA, 2003, p. 79-81.

Se considerarmos a questão sob o prisma derridiano, veremos que o desejo de se tornar outro, pensado em uma perspectiva de radical apagamento da identidade, para uma eventual assunção absoluta da estranheza, não poderia senão ser, meramente, hipotético, ou mesmo, inviável. O trecho do romance citado anteriormente não deixa de corroborar essa ideia, haja vista que o protagonista reafirma seus restos identitários, dizendo-se “professor de português”, com “leve acento gaúcho”. Naquela cena, o que se constata é que a transmutação teria ocorrido, apenas, na superfície. Se houvesse uma metamorfose plena, reestruturante, o próprio discurso do protagonista tomaria, provavelmente, um rumo distinto. O que se vê, no entanto, é que a fala não se desvincula totalmente do “eu”, ainda que o “eu” em questão se mostre capenga, fragmentado.

A metamorfose, no final das contas, parece se afigurar, sobretudo, como uma tentativa de vinculação, ou ainda, como uma resposta à ânsia que o sujeito ficcional tem de possuir – ou mesmo apreender corporalmente – o outro. Em *Lorde*, o corpo se apresenta como elemento de identificação/estranhamento e como possível lugar de encontro. Segundo Marques:

Para além da temática da sexualidade, Noll textualiza o corpo em suas possibilidades e limites, suas variáveis, combinações e mutações. Do corpo furioso ao corpo dilacerado (a perna amputada em *Hotel Atlântico*), do corpo em transe, corpo ritual, de *A fúria do corpo*, ao corpo em metamorfose, corpo plural, de *A céu aberto*, os roteiros são muitos. Em todos eles, trata-se de um desregramento da sintaxe do corpo, de uma desestabilização de suas fronteiras e limites usuais, da conjectura de um corpo que é ao mesmo tempo a constatação de um limite, da precariedade e o lugar de todas as possibilidades, qualquer hipótese, qualquer ensaio.²⁰⁶

Podemos afirmar, seguindo o raciocínio da estudiosa, que, em *Lorde*, também há esse “desregramento da sintaxe do corpo”, o qual se rearranja e, ao mesmo tempo, extrapola as próprias fronteiras, ao ensaiar-se como “outro”: “Astuto, conseguiria a matriz da alma de um outro – não das idéias desembaraçáveis e sensações diurnas – com um intento: estocar extrato de mais vida nas câmaras do cérebro.”²⁰⁷ Ainda que a metamorfose plena pareça ser uma espécie de devir, os limites do corpo são mesmo colocados sob suspeita.

É pertinente assinalar, ainda, que muitos dos verbos dos quais o narrador-protagonista se serve, em *Lorde*, para discorrer sobre seu intento de transformação, são conjugados na condicional, o que nos permite entrever que nada, ali, é, efetivamente, concretizado. O que lemos são meras suposições, possibilidades ou mesmo dúvidas sobre o que poderia vir a

²⁰⁶ MARQUES, 2003, p. 77.

²⁰⁷ NOLL, 2004, p. 109-110.

ocorrer²⁰⁸. É numa atmosfera de incertezas, ao final da narrativa, que o protagonista se dirige, de táxi, a um cemitério de Liverpool. Quando chega ao local, deita-se na grama e encerra seu relato, dizendo: “Eu precisava adormecer. *Ver se sonharia* o sonho do outro de quem jurava ainda ter o sêmen na mão. *Seria* a prova irrefutável de que eu *aprenderia* a aceitar... E adormeci.”²⁰⁹

O trecho final ajuda a reforçar a ideia de que se tornar um outro absoluto, em uma acepção mais radicalizada de “estrangeiro para si mesmo”, permaneceria como algo no campo do porvir. O que resta ao protagonista, então, parece ser apenas a tentativa de sonhar “o sonho do outro”. Caso conseguisse isso, aí sim, seria possível assimilar, definitivamente, a condição da estranheza.

O fato de o desfecho da narrativa ocorrer no espaço do cemitério é, ainda, sem dúvida, muito significativo. Podemos entrever que a morte está, no mínimo, à espreita. Ela, sim, seria a verdadeira face da estranheza, pois, como nos lembra Freud (1976), morrer é uma experiência da qual não temos nenhum conhecimento²¹⁰. O fato de o protagonista “adormecer”, entregando-se a um sono que parece ser o da morte, permite-nos inferir que somente morrendo pode ser dada ao sujeito a possibilidade de dissolver por completo a identidade, de modo radical e definitivo. Se levarmos em conta esse aspecto, o ponto final do livro é colocado de maneira bastante precisa. Dali em diante, o protagonista não teria nada mais a dizer, uma vez que se tornaria, efetivamente, um “nada”.

²⁰⁸ Eis um trecho ilustrativo da postura do protagonista: “E quem ensinaria o português? E a loja de ferragens, fecharia? No duro, nessa história qual dos dois de fato vingaria? Ou apenas uma existência só prosseguiria em duas? E para quê? Quase me rebelo, sem ter resposta específica da rede nervosa do organismo.” (NOLL, 2004, p. 110).

²⁰⁹ NOLL, 2004, p. 111. Grifos nossos.

²¹⁰ Cf. FREUD, 1976, p. 301.

Conclusão

Nosso objetivo, para este estudo, como se viu, consistiu em analisar *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll, a partir da figura do estrangeiro. Procuramos demonstrar como os primeiros romances do ficcionista gaúcho publicados no século XXI encenam uma modalidade de estrangeiro que se estende, para além da ideia daquele que se encontra “numa terra estranha sem falar a língua do lugar”²¹¹, ao sujeito que suspeita, antes de tudo, da própria identidade. Observamos que, no final das contas, os narradores dos livros estudados tecem suas viagens a partir de um desafio, que, segundo Kristeva (1994), tornou-se urgente para o sujeito contemporâneo. Trata-se, propriamente, de enxergar a estranheza como parte integrante do mesmo, concebendo-se o “outro” como algo que está dentro de nós, fazendo-nos todos “estrangeiros para nós mesmos”.

A opção pela leitura dos dois romances pareceu-nos um caminho promissor. Como vimos, as narrativas encenam viagens que se assemelham, em muitos aspectos, embora se diferenciem, em outros. A esta altura, em que o trabalho vai chegando ao fim, consideramos pertinente apontar para algumas dessas semelhanças e diferenças, para, finalmente, podermos vislumbrar um ponto comum, o qual se refere, em última instância, à maneira nolliana de tratar o indivíduo que se pretende estrangeiro para si mesmo.

De acordo com o que apresentamos, em nossos segundo e terceiro capítulos, os motivos para a viagem parecem ser, inicialmente, os mesmos. Tanto *Berkeley em Bellagio*, como *Lorde*, colocam em cena escritores brasileiros que partem rumo ao exterior, subsidiados por instituições internacionais, mantenedoras da pesquisa e da produção artística, científica e cultural. Em troca do amparo financeiro, caberia, a esses protagonistas, escrever um novo livro. Como vimos, no segundo capítulo, há indícios de que este projeto se concretiza, em *Berkeley em Bellagio*. Concordamos, efetivamente, com Klinger (2007), quando a estudiosa afirma que, ali, assiste-se a uma espécie de *work in progress*, pois, ao mesmo tempo em que lemos a viagem do escritor à terra estrangeira, lemos, também, a história da própria feitura do livro.

Em *Lorde*, o projeto de escrever o romance é deixado em segundo plano. Observamos que o narrador parece terminar o relato considerando, no máximo, a possibilidade de lecionar língua portuguesa, na Universidade de Liverpool. Notamos, então, que os trajetos de cada protagonista não deixam de ser tratados de maneira distinta. No primeiro romance, se o

²¹¹ NOLL, 2003, p. 11.

narrador inicia o relato assumindo a função de professor de Cultura Brasileira, encerra-o reafirmando, apenas, o ofício de escritor de língua portuguesa. Já o segundo protagonista é aquele que abandona a carreira literária com a intenção de se dedicar, exclusivamente, ao cargo de “professor desse delírio chamado língua portuguesa.”²¹²

É pertinente observar, entretanto, que as trajetórias de ambos os protagonistas guardam um importante traço em comum: a afirmação, ou defesa, da língua portuguesa, idioma que aparece, nos dois casos, como marginal e desprestigiado frente ao mundo desenvolvido que fala inglês. A língua materna seria, aqui, vista como um “resto de pertencimento”, uma vez que se afigura como a mais resistente morada desses estrangeiros, o que percebemos tendo em vista o diálogo com Derrida (2003).

Vimos, no segundo capítulo, que, ainda que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* assuma o risco de perdê-la, acaba sendo para a língua materna que ele retorna. No terceiro, por sua vez, apontamos para a ideia de que, mesmo que o protagonista de *Lorde* passe por uma pretensa metamorfose, seria na língua portuguesa que ele encontra uma espécie de refúgio na terra estranha. Com relação a este ponto, o seguinte trecho de Flávio Carneiro (2005) parece sintetizar bem a questão: “Tudo aqui é palavra, território do qual João não se sente expatriado.”²¹³

Ambos os livros, permitem-nos assinalar o problema de se “representar” o Brasil, isto é, de se converter a ilusória identidade nacional em base para um discurso “docente”, nas terras visitadas. Vimos que essa questão aparece de maneira realçada, particularmente, em *Lorde*. Foi este o livro que nos levou a aproximar o protagonista do artista *performer*, uma vez que o personagem concebe o discurso do intelectual, que se pretende porta-voz de determinada realidade nacional, como mera encenação performática e/ou teatral.

A inviabilidade de se representar o país, de modo fiel, não deixou de aparecer na primeira narrativa, ainda que de maneira mais diluída. Quando o narrador de *Berkeley em Bellagio* nos oferece uma ideia geral do conteúdo programático das aulas de Cultura Brasileira, para o qual apontamos, no nosso segundo capítulo, fica evidente que o protagonista serve-se, fundamentalmente, da literatura contemporânea, do cinema e da música popular para ofertar, aos alunos, um panorama sobre o Brasil. Assumindo a perspectiva das artes, ele evitaria o equívoco de delinear um retrato fiel da pátria e de uma falsa “unidade nacional”, afastando-se, assim, do que se poderia pensar, em um registro mais comum, como a realidade propriamente dita.

²¹² NOLL, 2004, p. 104.

²¹³ CARNEIRO, 2005, p. 106.

A questão da falência da representação, em relação às potencialidades da *performance* e da encenação, em Noll, parece-nos poder se afigurar como um recorte pertinente para novas pesquisas. O mesmo poderíamos vislumbrar com relação a outros temas, como, por exemplo, o erotismo, o corpo, as cidades e, sobretudo, a inserção da autobiografia. Foi por isso que não deixamos de apontar para essas questões, tendo em vista, em particular, que elas não deixam de esbarrar no problema do estrangeiro, o principal eixo do nosso trabalho.

Quanto a este último, pudemos observar que os estrangeiros analisados apresentam-se em conflitos identitários, seja pela impostura da língua inglesa, como em *Berkeley em Bellagio*, seja pela crise em relação à auto-imagem, como em *Lorde*. Se seguirmos essa linha de raciocínio, não nos parecerá difícil perceber que, ao menos, nesse aspecto, um romance complementaria o outro. Ambos evidenciam, com efeito, a possibilidade de eclosão da condição fantasmática e estruturante da estranheza. Como vimos, é, fundamentalmente, a ideia do “outro” como aquele que nos é interno, ou, como afirma Kristeva, como aquele que nos é estranhamente familiar, que perpassa ambas as narrativas, dando forma àquilo com que os protagonistas tentariam acertar as contas.

Lembremos que a literatura nolliana não descarta a possibilidade de se olhar para o “outro” em sua acepção mais convencional, isto é, enquanto aquele com o qual nos defrontamos, no mundo exterior, como um antagonista, ou mesmo, um inimigo. Isso pôde ser observado, mais precisamente, em *Lorde*, a partir da silenciosa relação de dependência que o protagonista acabou estabelecendo com o anfitrião inglês. Como vimos, o escritor brasileiro, neste caso, eliminaria o seu antagonista, encenando a morte simbólica do colonizador, do “lorde inglês” e da instituição que ele representa. Vale ressaltar que esta última acaba se revelando como um embuste, pois, dali, não se extrairia nenhum “novo livro”. A narrativa, procedendo ao esvaziamento de clichês como o manto da monarquia e da igreja, agenciaria formas de não deixar restar pedra sobre pedra do Império Britânico.

Sobre este aspecto, notemos que, mesmo em *Berkeley em Bellagio*, há uma espécie de deboche das ricas e desenvolvidas “Babéis contemporâneas”. O protagonista do romance, como salientamos, no segundo capítulo, compara, sarcasticamente, a instituição ítalo-americana a uma “catedral” e a um “palácio”, ridicularizando os protocolos, as regras e o sistema hierárquico impostos pela “Fundação”. Com relação a este ponto, Klinger estaria com a razão, ao afirmar que, em ambos os romances que estudamos, “a *economia do mecenato* parece contradizer a *economia do desejo* e é esta última que acaba por prevalecer em

Noll.”²¹⁴. Eis aí um desejo que não deixa de apontar, tendo em vista a perspectiva que adotamos, para uma vontade de tentar compreender os mecanismos da própria estranheza.

Não custa ressaltar, aqui, mais uma vez, que estrangeiros como os de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* duvidam, não apenas da identidade, mas, também, das próprias funções das fronteiras, tal como se dispõem, no mundo contemporâneo. No universo de Noll, de fato, as fronteiras espaciais não seriam as únicas responsáveis em definir quem é, ou não é, estrangeiro. Nessa perspectiva, elas assumem um caráter subjetivo, redimensionando-se como algo que é, sobretudo, interior ao sujeito, espaço em que entra em cena o próprio inconsciente, esse “outro absoluto”, naturalmente perturbador, que nos faria estrangeiros para nós mesmos.

Aspectos relativos às fronteiras políticas ou jurídicas, entretanto, não deixam de ser questionados e/ou criticados, nos romances analisados. Lembremo-nos de que, no final das contas, os narradores não se furtam a tecer um elogio à margem. Seja pela visão, um tanto quanto otimista, que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* constrói de Porto Alegre, seja pela assunção da língua portuguesa como bandeira que poderia ser propagada, em *Lorde*, observamos que a velha questão do centro *versus* a margem persiste, como algo essencialmente conflituoso.

Segundo Kristeva, é impossível que o encontro do “eu” com o “outro”, não importa em qual esfera, deixe de ser algo espinhoso. A autora, com efeito, afirma ser uma utopia pensar que a questão do estrangeiro possa ter uma solução, mesmo que a partir de uma assunção radical e definitiva da estranheza. Ela não deixa, contudo, de pensar que seria possível, ao menos, compreender melhor a natureza do problema, a partir de quando se leva em conta que o que está em jogo não é um atributo exclusivo do “outro”. O que a ensaísta propõe ao indivíduo do mundo de hoje, então, é um desafio para

não coisificar o estrangeiro, para não fixá-lo como tal, para não *nos* fixarmos como tal. Mas para analisá-lo, analisando-nos. Para descobrir a nossa perturbadora alteridade, pois é mesmo ela que se irrompe face a esse ‘demônio’, a essa ameaça, a essa aflição que engendra o aparecimento projetivo do Outro no seio daquilo que persistimos em manter como um ‘nós’ próprio e sólido.²¹⁵

Por tudo o que vimos, enfim, parece-nos ser possível afirmar que os narradores de *Berkeley em Bellagio* e de *Lorde* apresentam seus relatos em consonância com esta espécie de lição dada por Kristeva. Ao fim e ao cabo, o que eles fazem não é outra coisa senão jogar com

²¹⁴ KLINGER, 2007, p. 60. Grifos da autora.

²¹⁵ KRISTEVA, 1994, p. 201. Grifo da autora.

a possibilidade indicada pela autora, uma vez que não deixam de se inquietar diante da própria estranheza, a partir do momento em que se questionam como estrangeiros para si mesmos.

Para finalizarmos, vale recordar, tendo em vista o segundo romance estudado, que assumir radicalmente a condição da estranheza, no sentido de despojar-se por completo de uma identidade, para se tornar, efetivamente, um “outro”, pode ser algo apenas alcançável na morte. É o que nos indica o protagonista de *Lorde*, quando termina o seu relato, não por acaso, deitado na grama de um cemitério, para ver se, finalmente, torna-se um outro “absoluto”. Como vimos, isso corresponderia, na visão de Noll, a tornar-se, antes de tudo, um “nada”. Este, entretanto, não parece ser o que resta, no universo do autor. Aqui, haveria mesmo algo que persiste, como vimos acontecer, em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, com aquele incômodo relacionado ao estrangeiro, o qual, como diz Kristeva, estará sempre longe de ser eliminado.

BIBLIOGRAFIA

De João Gilberto Noll

- NOLL, João Gilberto. A calça branca. In: BRESSANE, Ronaldo (org.). *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 124-159.
- _____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 206 p.
- _____. *A céu aberto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. 142 p.
- _____. *A fúria do corpo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. 272 p.
- _____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 155 p.
- _____. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010. 125 p. (Escrita Contemporânea).
- _____. *Bandoleiros*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. 157 p.
- _____. *Berkeley em Bellagio*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003. 106 p.
- _____. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 108 p. (Plenos Pecados: Preguiça).
- _____. *Harmada*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003. 101 p.
- _____. *Hotel Atlântico*. 3. ed. São Paulo: Francis, 2004. 110 p.
- _____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004. 111 p.
- _____. *Mínimos múltiplos comuns*. São Paulo: Francis, 2003. 478 p.
- _____. *O nervo da noite*. São Paulo: Scipione, 2009. 46 p. (Escrita Contemporânea).
- _____. *O quieto animal da esquina*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003. 94 p.
- _____. *Rastros do verão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. 80 p.
- _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 785 p.
- _____. *Sou eu!* São Paulo: Scipione, 2009. 46 p. (Escrita Contemporânea).

Teórica e crítica

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Org.: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973. p. 801-809. v. III.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supramodernidade*. 6. ed. Trad.: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2007. 110 p. (Travessia do Século).

AVELAR, Idelber. *Bildungsroman* em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagem?. In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 213-234.

BARRENTO, João. Nous sommes embarqués. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 185-189. (Ponte Velha).

BARROSO, Ivo. Rimbaud a Ernest Delahaye. In: RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Trad., notas e comentários: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009. p. 71-80.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 226 p.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 214 p.

BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Org., trad., e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 11-20.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo e confiança na cidade*. Trad.: Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 94 p.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 21. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras Escolhidas). v. I.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 21. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras Escolhidas). v. I.

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9-102. (Obras Escolhidas). v. III.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Trad.: Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas: Pontes, 2005. p. 277-283.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Trad.: Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

BRAYNER, Aquiles Ratti Alencar. *Body, corporeal perception and aesthetic experience in the work of João Gilberto Noll*. 2007. 259 f. Tese (Doutorado) – King's College, University of London, Londres.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Trad.: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 939 p.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 347-360.

CARELLI, Wagner. Um papel minimalista da criação. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos múltiplos comuns*. São Paulo: Francis, 2003. p. 19-22.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 338 p.

CASTELLO, José. Autor despedaçado. *Época*, 02 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/12.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

_____. Memórias desmemoriadas. *Jornal Valor*, 22 set. 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res3.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21. ed. Trad.: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. 996 p.

DERRIDA, Jacques. *Anne Doufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad.: Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. 135 p.

FIGUEIREDO, Sílvio Lima. Literatura e viagem. In: _____. *Viagens & viajantes*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 165-214.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: _____. *Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud*. Coord. e trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318. v. XVII.

GUIMARÃES, César Geraldo. Narrar por imagens: o olhar e a memória. In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 143-192.

HOMERO. *Odisséia*. 4. ed. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 429 p.

João Gilberto Noll. Desenvolvido por Roberto Schmitt-Prym. Site oficial do escritor. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br>>. Acesso em: 27 mar. de 2011.

KAVÁFIS, Konstantinos. Ítaca. In: _____. *Poemas de K. Kaváfis*. Trad.: Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Odisseus, 2006. p. 101-103.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. 187 p.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad.: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 205 p.

LEAL, Bruno de Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002. 123 p.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad e organização: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-103.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 228 p. (Viagens da Voz).

LOBATO, Eliane. Sintonia fina. *Istoé*, 12 fev. 2003. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res19.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

_____. Mestre no seu estilo. *Istoé*, 11 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/11.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

LOURENÇO, Eduardo. Fernando, rei da nossa Baviera. In: _____. *Fernando Pessoa rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008. p. 7-27.

MARQUES, Ana Martins. *A escrita fora de si: uma leitura da obra de João Gilberto Noll*. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. 203 p.

MILLOT, Catherine. Um talento perverso. In: _____. *Gide Genet Mishima: inteligência da perversão*. Trad.: Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004. p. 7-13.

MIRANDA, Wander Melo. Fronteiras literárias. In: _____. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 111-119.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009. 111 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 361-363.

PERKOSKY, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC, 1994. 135 p.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: caderno de cultura*, Belo Horizonte; Mar del Plata; Buenos Aires, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. 160 p. (Folha Explica).

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Casa da Palavra, 2008. 175 p.

REZENDE, Marcelo. Noll parece ansioso por comunicar. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res1.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. In: _____. *Correspondência*. Trad., notas e comentários: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009. p. 34-36.

SÁ, Sergio de. O escritor em viagem: *mass media* e deslocamentos. In: _____. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 123-144.

SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. In: _____. *Nas malhas da letra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 72-78.

_____. Por que e para que viaja o europeu?. In: _____. *Nas malhas da letra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 221-240.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção brasileira contemporânea e imaginário nacional. In: CASTRO, Marcílio França (org.). *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 259-301.

_____. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina; Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005. 176 p. (O grão da voz)

_____. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 131 -138.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2007. 136 p.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 174 p. (Contemporânea).

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. De viagens e viajantes: Camões, Garret e Saramago. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 9-22, jan./jun. 1979.

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

_____. Teatro e relato: notas sobre Noll. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 55-58.

TEIXEIRA, Jerônimo. Canção do exílio. *Veja*, 25 out. 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res8.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

_____. Terapia de choque. *Veja*, 11 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/13.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Linhas transversais: Brasil. In: _____. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 213-253.

_____. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (orgs.). *Lugares críticos: línguas culturas literaturas*. Belo Horizonte: Orobó / FALE/UFMG, 1998. p. 201-209.