

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

THIAGO H. FERNANDES PEREIRA

Uma coisa na página: a literatura no horizonte da habitabilidade e o aceno pós-humano de João Gilberto Noll

Versão corrigida

São Paulo

2022

THIAGO H. FERNANDES PEREIRA

Uma coisa na página: a literatura no horizonte da habitabilidade e o aceno pós-humano de João Gilberto Noll

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura brasileira.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

PP436c
c
Pereira, Thiago H. Fernandes
Uma coisa na página: a literatura no horizonte da habitabilidade e o aceno pós-humano de João Gilberto Noll / Thiago H. Fernandes Pereira; orientadora Eliane Robert Moraes - São Paulo, 2022.
200 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Noll, João Gilberto, 1946-2017. 2. Literatura brasileira contemporânea. 3. Pós-humano. 4. Interartes. I. Moraes, Eliane Robert, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

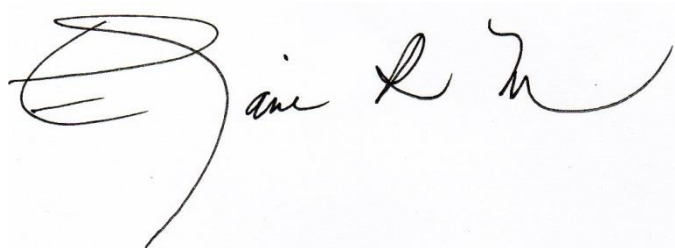
Nome do (a) aluno (a): Thiago Henrique Fernandes Pereira

Data da defesa: 20/09/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Eliane Robert Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/10/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. **Uma coisa na página**: a literatura no horizonte da habitabilidade e o aceno pós-humano de João Gilberto Noll. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura brasileira.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luís Alberto Brandão

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Annita Costa Malufe

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Instituição: Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho à Noll, sua memória viva no jogo-embate do texto. Neste simbólico fim de ciclo, não poderia deixar de dedicar ainda (e agradecer) a todos os professores e professoras com quem cruzei pela vida, em especial nos anos de academia; meu respeito e admiração.

RESUMO

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. **Uma coisa na página**: a literatura no horizonte da habitabilidade e o aceno pós-humano de João Gilberto Noll. 2022. 201 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A tese encena uma reaproximação da estreia de João Gilberto Noll com *O cego e a dançarina* (1980), interessada no drama humano da continuidade, entendido como interrogação constante sobre a morada no presente; motivo que coincidiria com o exercício da literatura como arte da presença, similar às artes da cena. A favor dessa reflexão, dois procedimentos são evidenciados no conjunto primeiro de contos: um de qualidade trágica, calcado nos encontros dispendiosos que tendem ao êxtase, e outro de teor artificioso, em que a ficção se aproxima da ideia de um teatro antidramático que não abole o dispêndio, mas o reorienta a um estado vicioso e apático dos corpos. Os desdobramentos desse modo último embasam a defesa de um chamado pós-humano em Noll, considerando que tal senso de indiferente disponibilidade, ao borrar os limites entre interior e exterior, aproximaria o homem da noção de *coisa*. Assim, revertendo o que seria um traço negativo, a ficção de Noll tenta reencontrar o humano graças a rasura de sua exceção; encontrá-lo por meio das inéditas e vitais formas de morada possíveis de se experimentar. A noção de *paisagem*, trabalhada no capítulo quatro pela análise, em especial, dos romances *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996) e *Canoas e marolas* (1999), exemplificaria um ponto avançado desse processo, ao iluminar a descoberta de um laço continuante entre o humano e o elemento natural. Por representar, em um nível metaliterário, uma complexificação da espacialidade no tratamento da literatura como arte da presença, ampliamos os termos de apreensão crítica do autor, caso da *espiral*. No geral, o horizonte da *habitabilidade* sintetiza, portanto, o desejo de se pensar o investimento nolleano em especular, a um só tempo, a vivência por meio da imaginação literária, e a literatura como espaço de vivência.

Palavras-chave: Pós-humano. Coisa. Literatura e habitabilidade. Paisagem.

ABSTRACT

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. **A thing on the page**: literature on the horizon of habitability and the post-human nod of João Gilberto Noll. 2022. 201 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work stages a re-approximation of João Gilberto Noll's debut with *O cego e a dançarina* (1980), interested in the human drama of continuity, understood as a constant questioning about the dwelling in the present; motive that would coincide with the exercise of literature as the art of presence, similar to the performing arts. In favor of this reflection, we highlight two procedures in the first set of short stories: one of tragic quality, based on costly encounters that tend to ecstasy, and another of artificial content, in which fiction approaches the idea of an antidramatic theater that does not abolish expenditure but redirects it to a vicious and apathetic state of bodies. The developments of this last mode support the defense of a post-human call in Noll, considering that such a sense of indifferent presence that blurs the limits between interior and exterior would bring man closer to the notion of thing. Thus, reversing what would be a negative trait, Noll's fiction tries to rediscover the human thanks to the erasure of its exception; find it through the unprecedented and vital forms of dwelling that are possible to experience. The notion of landscape, developed in chapter four through the analysis, in particular, of the novels *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), and *Canoas e marolas* (1999), would exemplify an advanced point of this process by illuminating the discovery of a continuum between the human and the natural element. As it represents, at a metaliterary level, a complexification of spatiality in the treatment of literature as an art of presence, we expand the terms of critical apprehension of the author, such as the spiral movement. In general, the horizon of habitability synthesizes the desire to think about the nollean investment in speculating, at the same time, the experience through literary imagination and literature as a space of experience.

Keywords: Post-human. Thing. Literature and dwelling. Landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Capa da 2ª edição de *O cego e a dançarina*, de 1986. Desenho assinado por Caulos [55]
- Figura 2 Registro da performance *Trademarks*, de Vito Acconci, 1970 [61]
- Figura 3 Registro da performance *Push-ups #6*, de Vito Acconci, 1969 [62]
- Figura 4 Reprodução de *Quadrado preto*, óleo sobre tela de Kazimir Malevich, 1913 [84]
- Figura 5 Sequência de frames/fotogramas de *Nunca fomos tão felizes*, 1984, adaptação de “Alguma coisa urgentemente” dirigida por Murilo Salles, roteiro de Alcione Araújo, adaptação do diretor e Jorge Duran [103]
- Figura 6 Frame/fotograma de *Matadouro*, 2010, de Marcelo Evelin, Demolition Inc. e Núcleo do Dirceu. [154]
- Figura 7 Sequência de frames/fotogramas de *Matadouro*, 2010, de Marcelo Evelin, Demolition Inc. e Núcleo do Dirceu [155]
- Figura 8 Frame retirado do registro de processo da peça coreográfica *Título em suspensão*, de Eduardo Fukushima [158]
- Figura 9 Registro de *Título em suspensão*, peça coreográfica de Eduardo Fukushima, apresentado em 21 de setembro de 2017, SESC Campinas (SP) [158]

LISTA DE ABREVIATURAS

Títulos de João Gilberto Noll:

MS	<i>A máquina de ser</i>
AeA	<i>Acenos e afagos</i>
CA	<i>A céu aberto</i>
CM	<i>Canoas e marolas</i>
FC	<i>A fúria do corpo</i>
Bd	<i>Bandoleiros</i>
H	<i>Harmada</i>
MMC	<i>Mínimos, múltiplos, comuns</i>
RV	<i>Rastros do verão</i>
SC	<i>Solidão continental</i>
CD	<i>O cego e a dançarina</i>

SUMÁRIO

Ignorância do caminho

Nota introdutória [11]

Capítulo 1 - começar --- estar presente

1.1 Uma interrogação acerca do começo literário [17]

1.2 O drama humano em perspectiva de continuidade [29]

Capítulo 2 - Delírio do acontecimento

2.1 Olhar e ser olhado: dinâmica perspectiva em “O cego e a dançarina” [47]

2.2 Fatos cruentos: o texto e o perigoso furor de vida [63]

2.3 Presságio do artificial [79]

Capítulo 3 - No mundo diante do outro

3.1 Pressentimento da coisa [87]

3.2 Retrato de um qualquer em “Alguma coisa urgentemente” [94]

3.3 Sentimento da coisa: apatia, possessão e a disposição humana para o movimento [113]

Capítulo 4 - “em mim (em tudo)”

4.1 Na paisagem [131]

4.2 Esgotar o possível [141]

4.3 Linha sinuosa, modo espiral [160]

O silêncio da cena

Nota conclusiva [191]

Referências

[194]

Ignorância do caminho

Nota introdutória

No conto “O banhista”, integrante da coletânea de estreia de João Gilberto Noll, o personagem principal traz consigo um livro do poeta estadunidense Walt Whitman, o que motiva a seguinte passagem:

E ele nem sabe o que significa ler Walt Whitman à beira do mar nesse dia em que há volúpia de sol e que as pedras sonham de calor, o banhista não sabe o que significa nada pois por enquanto ele quer ler os poemas de Walt Whitman como quem passou a vida a procura-los e nos intervalos dos versos ele olha o mar e singra com os olhos horizontes novos, pele do azul. (CD, p. 113, grifos nossos).

Na obra mestre de Whitman, *Leaves of grass*, original de 1855, o canto-caminhada por entre a materialidade do mundo toma proveito da experiência perceptiva; não raro, desemboca no símile do organismo vivo de que fala Maurice Merleau-Ponty, ou seja, na ideia de que “a coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma ‘geometria natural’, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo”¹. Daí a espécie de espacialização comunitária do sujeito que Whitman experimenta e comunica numa série de variações, como em: “*for every atom belonging to me as good belongs to you; I mind them or the resonance of them... I come again and again; And these one and tend inward to me, and I tend outward to them, / And such as it is to be of these more or less I am*”².

Caminha-se então num corpo a corpo ritmado dos encontros, dinâmica distinta do sobrevoos que embasa o pensamento fora de perspectiva, como assinala Merleau-Ponty³; pensamento-caminhada que acolhe o desconhecido e rabisca a palavra “coisa”, volume que ocupa na página o lugar de uma outra ideia-coisa que não se sabe, que não tem nome⁴. Nesse sentido, é como se o estado ignorante do banhista de Noll o dissesse participativo daquele

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5 ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p. 276. (Biblioteca do pensamento moderno).

² WHITMAN, Walt. *Leaves of grass – Folhas de relva*. 2. ed. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2019. Na tradução: “Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você; Estou atento a tudo e as suas ressonâncias... estou sempre chegando; Se estendem para dentro de mim, e eu me estendo para fora deles, / E seja lá o que forem mais ou menos eu sou”.

³ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 275.

⁴ Como na seguinte passagem: “There is that in me... I do not know what it is... but I know it is in me. [...] / I do not know it... it is without name... it is a word unsaid, / It is not in any dictionary or utterance or symbol.” Na tradução: “Aquela coisa em mim... não sei o que é... só sei que está em mim. / Não sei o que é... não tem nome... é uma palavra não dita, / Não figura em nenhum dicionário nem expressão nem símbolo.” (WHITMAN, op. cit., p. 128-129).

processo ressonante. Aceita-se o convite para a caminhada, logo, para os ocasionais e possíveis encontros, trajeto em que as coisas do mundo podem reaparecer naquele “singrar com os olhos horizontes novos”. Se também princípio motor que alimentará a ficção, caminhada e encontro circunscrevem o mais celebrativo da vida que o autor nos deixou, coração da fantasia humana pela literatura até o mais improvável dos horizontes.

Essa premissa aos poucos se revelou também o coração da tese, considerando a tardia centralidade da obra do autor como objeto principal, e sua conseguinte e basilar percepção como fruto de um pensamento criativo expandido; um “desejo de arte” que, para Susana Scramim, auxilia a definir a ideia de literatura do presente⁵. Isto implicaria “o abandono da ideia mesma de literatura” no sentido do que é exterior à vida íntima dos textos: forma, cânone, “memória a ser cultuada e não vivida”⁶. Daí o movimento combinado (caminhar-encontrar) aplicável ao investimento expressivo de Noll: perder a literatura não como quem a condena ou a segrega num limbo ressentido de sua falta de “lugar” no mundo, mas para tentar reencontrá-la assim como fará com a vida humana, seu mais íntimo material.

A tese se constitui no avanço cumulativo por um conjunto de obras em especial: *O cego e a dançarina* (1980), *A fúria do corpo* (1981), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996) e, por fim, *Canoas e marolas* (1999)⁷. Essa caminhada não deve ser confundida com a verdade de uma grande narrativa linear e progressiva do pensamento decorrente das modulações ficcionais que o autor experimenta. A tentativa será antes de proceder com uma leitura a partir das obras que não se pretende quantitativa ou total (sobre as obras), mas que valida o cruzamento de vetores internos ao próprio conjunto de textos, o que justifica as breves visitas a *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), às coletâneas *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), *A máquina de ser* (2006), e à antologia de autores gaúchos *Roda de fogo* (1970), em que o autor apresenta dois contos.

Valida-se assim o pendor ensaístico da literatura de Noll que se torna também o vão de passagem para acesso ao repertório artístico outro e teórico por vir, condicionando a maneira como o último não bem se separa da ficção, mas se desenvolve em torno dela. Sob perspectiva disciplinar, o conjunto tenderá ao não conjunto, em que individualidade artística ou teórica das

⁵ SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 15. (Coleção Debates).

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ Completam o período *Hotel Atlântico* (1986) e *O quieto animal da esquina* (1991).

obras se permite secundarizar a favor da formação de uma *comunidade do pensamento*⁸, quase sempre implicando a necessidade de se repensar suas próprias formas narrativas em sentido lato. No caso desta tese, comunidade orientada às formas de se estar no mundo, desdobrando-se no problema da habitação traduzido em Noll pela guia de um verbo – *entrar*.

Caberá previamente formular a questão quanto ao começo, objetivo do **primeiro capítulo** ao focalizar a sua estreia. Interessará o “lugar” criativo que se ocupa quando da chegada na literatura, mas também coletivo em relação ao panorama literário nacional estabelecido. Uma indeterminação do ofício se percebe, e um inacabamento da ficção que coincide com a representação das *bio-grafias*. Rarefeita a esfera do cotidiano, olha-se a vida em perigosa condição de exterioridade, dramatizando-se o humano sob o viés da combinatória, ou seja, inserção numa rede de sustentáculos. Se limitada às etiquetas institucionais e sociais em que soçobra o investimento libidinal, se evidenciam expressões-chave como *dor do desejo*, ou *paralisia da aventura*. O ilhamento do *ser homem* não estará apenas na desqualificação à máquina capital, tendência indigente que marca a paisagem cultural do autor, mas também no ranço fisiológico que ameaça à inanição – ou à extinção.

A pergunta implicada “como começar?” dá lugar então a “como estar presente?”, o que no caso da vida literária implica o experimento – não “formalista” como defende Noll – de modos distintos de se fazer presente, de constituir presença similar a outras artes representativas, como o teatro. Refletir sobre esse processo não poderá prescindir, portanto, da premissa básica de *ocupação*, pensando-se a latência do presente pela corporeidade, pelas muitas espacialidades, reavendo-o de sua aparente proscricção temporal. Ocupar então de outra forma àquela analisável nos muitos cenários de suspensão da existência, caso em que a palavra se tomaria pelo significado de um *estar aí* que não necessariamente indicaria adesão ou participação nos fluxos da vida.

A partir da “redescoberta” dos corpos, o **capítulo dois** se debruça sobre uma primeira forma específica de continuidade humana explorada pela literatura de Noll, logo, primeira nuance de *acontecimento*. Trata-se de enamorar-se das forças dispendiosas, extasiantes que perturbam a anatomia humana, o que se associa a índices penetrantes como os dentes, as unhas,

⁸ Diálogo ainda possível com o texto de Susana Scramim a respeito do que denomina por uma “metodologia inclusiva-não-excludente”. Em acordo com não perder a literatura em si mesma, possível aproximação entre distintos autores “que poderiam constituir outras comunidades que não formam laço social. Essa comunidade não pretende formar outro cânone, já que está construída sob uma concepção de literatura que tem a chance de abdicar da autonomia e aceder a uma soberania que, mesmo não sendo universalista nem relativista, permitirá a reflexão sobre os afetos humanos e a reorganização efêmera de comunidades literárias mais efetivas”. (SCRAMIM, 2007, p. 33).

a arma de fogo, e o falo. A vida que pulsa por debaixo da superfície do personagem ficcional correlato ao indivíduo humano poderá deter significados mais amplos em relação ao texto literário. A pele-carne que se perfura será também a esfera que envolve o preceito de observação ou princípio de perspectiva, assim como a “superfície” narrativa, ou ainda – pelo imaginário cênico ressaltado em acordo com Noll – o contrato cultural a que se suspende a favor do delírio utópico da arte em destruir até o ponto em que o faria consigo mesma.

A essa continuidade trágica que deseja se apropriar do mundo e de suas coisas pelo comando simbólico e literal da deglutição, acrescenta-se uma segunda forma de teor artificioso, foco do **terceiro capítulo**. À percepção do sujeito pelo corpo como espaço orgânico, passa-se à sua espacialização. A apatia possuirá aí valor substancial, indiferença que abarca o gestual humano libertando-o da anuência subjetiva e dos fins últimos, como o gozo extasiado. O que seria essencialmente negativo resgata-se como dispositivo auxiliar dos movimentos da vida, assim no plural pois sugere formas distintas não apenas de presentificação⁹, mas de inéditos laços vitais [não institucionais] que transgridem a marcha utópica de uma ausência constante. Se há um *pressentimento da coisa* ocasionado pela presença animada do que não é humano em Noll, como o “*cisne de cimento quase alçando voo sobre a pedra de um lagunho artificial e seco*” que “*parece admirar*”, ele abrirá passagem ao *sentimento da coisa* pelos termos últimos.

Para o filósofo italiano Mario Perniola, esse processo de reificação do humano quando de um sentir inorgânico alcançaria o extremo do que denomina por “especularismo”, máxima abertura do ser humano a tudo aquilo que vai ao seu encontro. Em Noll, similar ideia estratégica de trânsito se formula no desencontro entre o sujeito e seu reflexo no “espelho imediato”, um jogo sempre conturbado e facetado de deslocamentos do *eu* face o *outro*. A frieza apática convive, nesse sentido, com a preponderância dos estados possessivos, dar-se como um corpo de passagem. No fluxo dessa toada adversa à exceção do suposto “Homem”, a realidade que monta e remonta a ficção se arriscará pós-humana, no sentido exato em que se abandona a singularidade ontológica daquele, a apostar na singularidade sinuosa de uma dança outra que não o abandona.

A pluralidade dos movimentos de continuidade humana, num acúmulo especulativo, conduzirá à matéria de interesse do **quarto e último capítulo**: sonho ou “real” possibilidade de que se possa fazer parte da paisagem, aqui em sentido natural, expandindo de vez a barreira que

⁹ O termo, em parte expressiva dos estudos críticos da literatura brasileira contemporânea, tendeu a sinalizar até aqui uma discussão sobre a permanência e/ou desdobramentos de uma expressão realista, colada muitas vezes às nuances do espelho imaginativo entre a configuração social urbana e os contornos da ficção propriamente.

a princípio aparta outras materialidades da humana. A semântica aí acionada tornaria crônico o que João Gilberto Noll sugeriu a respeito de sua obra como anseio de alcançar um lugar de contemplação pelo sujeito. Por representar um acréscimo de significado aos aspectos formais acionados pelo questionamento de se estar presente na literatura, outros pontos de apoio analítico da composição poética serão elencados. Assim, o diálogo com as artes da cena se renova, e outro vocabulário ganha espaço, como o das linhas sinuosas e sua tendência espiral.

A excentricidade subjetiva rebatida com a exterioridade do caminho e do encontro tenderia a uma espécie de “geografia literária”, para empregar a expressão de Michel Collot¹⁰. Pode-se dizer que a tese procede de modo similar por uma abordagem “geocrítica” ao lidar com a disposição de seu objeto em explorar nuances que extrapolam o plano do significado, e magnetizam a escrita numa tensão junto da página. Mas também por seguir pela brecha intervalar oriunda da bifurcação topológica que o próprio João Gilberto Noll sugere, notadamente em suas entrevistas. De um lado, o questionamento do exercício literário, narrativo se condicionado a um “depoimento” acabado seja de forma ou função; de outro, a recusa à “fuga” formalista como apontado, se autônoma ou indiferente ao drama humano.

Ao comentar sobre a “história” da literatura como meio, Wolfgang Iser apontou em similar espaço intervalar a possibilidade de se refletir novamente sobre a sua necessidade histórica¹¹. Entra em evidência o substrato da literatura no jogo estabelecido entre o real, o imaginário e a ficção, sendo esta o ato que concretiza a potência de conhecimento do segundo. A literatura seria então o lugar [“espelho”] em que a “extraordinária plasticidade dos seres humanos” pode se desenvolver, não eliminando as “ausências” da espécie face sua “posição excêntrica” – ser sem possuir a si mesmo. Da mesma forma que, diferentemente da religião, não disciplinaria o início e o fim da existência em relatos ou imagens, caso em que a vida seria tão somente a execução de um drama previamente elaborado. Aqui o inacessível se converte em “multiplicidade imprevisível”, em repetição “para frente”, instantaneidade do diverso¹².

De forma sumária, a dimensão ou valor antropológico que se destaca nesse complexo de ideias passa pela potência de uma “autointerpretação do homem” pela arte¹³, distinta, portanto, das “determinações axiomáticas” que numa perspectiva antropológica disciplinar

¹⁰ COLLOT, Michel. Entrevista: Michel Collot. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16/2, p. 454-459, jul-dez, 2014, p. 456. Aí se situa o interesse do autor pela noção de paisagem, que devolveria à expressão literária a condição de reduto subjetivo na contramão da pura objetividade do signo linguístico, ou pretensa objetividade representativa do mundo.

¹¹ ISER, 2013, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 403.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

desejaria determiná-lo. Afinal, por mais que tenda à objetivação do possível pela encenação, o substrato da literatura recusaria as figuras definitivas, sendo o “[...] meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação”¹⁴. Pelos recuos e avanços de sua geografia literária, a tese se anima pela iluminação da potência criativa nolleana; criar e não apenas negar, se ausentar, ou toda campanha de verbos que desejariam à disponibilidade para o movimento, sedimentar as determinações.

Ao responder ao chamado do possível, penso que a ficção Noll mantém-se antropológicamente animada pela urgência da habitação, não importando o quão distante se arremesse a condição humana no escrutínio de inéditas moradas. Ao mesmo tempo, a coisa-literatura não se resguarda desse processo especulativo, considerando que sua mirada sobre o indeterminado, como sublinhado, não incorre na plena objetivação, mas convida ao jogo. “Como começar”, “como estar presente”, mas também como ser a literatura (novamente?) um espaço habitável, e não apenas um lugar passível de se ocupar sob determinados princípios disciplinares; como ser um espaço para a vida que encena, e para as vidas (subjetividades) que espacializa – a do autor mesmo e dos leitores.

Declinando desde já a pretensão de uma resposta definitiva, uma intuição primeira se anuncia na reversão do silenciamento desse espaço acaso funcionasse apenas como plataforma, o que bem delinea o verso-comando de Ana Cristina Cesar a que se pode tomar de empréstimo:

“Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”¹⁵.

Voltar, olhar de novo, espaço vazio. O que se olha senão também o silêncio, que não mais se impõe à espacialidade, às materialidades, mas toma-se parte pela potência transitiva do vazio objetificado do mundo ao transbordamento da *coisa*.

¹⁴ ISER, 2013, p. 27.

¹⁵ CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 88.

Capítulo 1

começar --- estar presente

*Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.*

“Leitura”, de Adélia Prado

1.1

Uma interrogação acerca do começo literário

Toma-se de empréstimo a João Gilberto Noll a epígrafe acima que abre o seu título de estreia, a coletânea de contos *O cego e a dançarina*, publicada originalmente pela editora Civilização Brasileira. Apesar de ter sido rapidamente absorvida pelo círculo acadêmico¹⁶, pode-se afirmar com alguma segurança que, com o tempo, a mesma veio a ocupar um lugar menor nos estudos que se dedicam à obra do autor, figurando majoritariamente como matéria de referência para dizer do trajeto e bibliografia de Noll. Já os contos “Alguma coisa urgentemente”, “Marilyn no inferno” e aquele de mesmo nome à coletânea, elevados à categoria de cartões de visita do lugar conquistado naquele junho de 1980.

Um sentimento primeiro parece se impor a esse livro do começo, algum sentimento de distância que se pode relacionar, em termos de valor, ao estigma do primeiro passo na formação criativa. Algo incoerente, contudo, ao se considerar a premiada recepção à época de seu lançamento. Se não isto, valor associado à prevalência futura da forma romanesca, como que havendo aí a confirmação de um universo semântico atrelado à identidade autoral, vide o elogio de originalidade que coube a Noll entre seus pares. Aposta final seria cogitar, algo informalmente, que o título inicial se pudesse afetado, num golpe reverso, pela típica fugacidade do cenário pós-moderno (se seu informante, também por ele informado), ficando para trás à imagem de um produto de arte a que se dissesse datado.

Seja como for, este livro do começo acaba soando difuso pela pouca atenção que passa a receber, especialmente se contraposto aos apontamentos mais ou menos correntes que vieram

¹⁶ Menção à dissertação de Maurício Salles Vasconcelos, *João Gilberto Show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina* de João Gilberto Noll, desenvolvida ainda na primeira metade da década de 1980.

a plainar sobre obra romanesca de João Gilberto Noll. Ainda sob uma perspectiva metodológica, vale dizer, retornar ao mesmo seria uma forma de evitar esse olhar por demais generalista, ainda que se trate de uma obra que em seu conjunto pareça simetricamente orquestrada em sua assimétrica disposição – a se considerar os muitos mecanismos de desconstrução atuantes sobre o princípio narrativo. Outro ganho com a volta anunciada, ou seja, pra que se “jogue” com a ideia mesma de orquestração, percebendo ali uma espécie de “teoria” que pode contribuir – como uma lente – com o exercício crítico.

Encenar de alguma forma esta redescoberta, tendo o livro novamente em mãos e sob olhar interessado, faz com que se anote o detalhe que escapa. A começar pela epígrafe, poema do também começo de Adélia Prado com *Bagagem*, lançado originalmente em meados da década de 1970 pela editora Imago. Antes, contudo, uma dedicatória: “a João e Ecila / para Luiz, Jussara, Anelise, Beatriz, Gláucia, Karol, Hanna e Rubem”. De imediato, e ainda à distância, as duas entradas parecem se limitar a uma formalidade, especialmente a de teor poético. Em uma atuação metonímica, faz referência à “biblioteca” enquanto grande espaço – físico e virtual –, do saber literário, marca significativa do *autor-leitor*.

Se não mera condição de formalidade, as ditas estações auxiliariam a pontuar um sujeito preposto ao universo seguinte de suas palavras, timidamente humanizando o autor; modo tímido, pois discreto, insuspeito. Nesse sentido, funcionariam como um sinal contrário ao possível ímpeto leitor de se deixar seduzir demasiado pelo segredo que acompanha o nome impresso na capa. Não uma sedução da curiosidade pelo rosto, pela persona, mas pelo criador que a nós se pudesse irremediavelmente distante, austero, sem carne nem osso; vale notar, ideia de uma humanização comum ao lugar autoral no esquema contemporâneo, se combinada a assinatura literária cada vez mais à presença, corpo presente e facetado – entre gêneros, suportes e circunstâncias comunicativas – de seus indivíduos autores.

Insistir nesse convergente humano específico da epígrafe e da dedicatória, no entanto, poderia redimensionar aquela sedução ao risco da indistinção de vozes não criteriosa no domínio literário. Considere-se a dedicatória em negativo de Marilene Felinto em seu livro do começo, *As mulheres de Tijucopapo*, que sucede Noll no Prêmio Jabuti de revelação literária em 1982. “Se eu pudesse dedicar essa história...”¹⁷. A partícula condicional e as reticências ditam o apelo dramático da ausência do sujeito, o *outro* que me “localiza” em retorno, e que a sintaxe tão somente não pode resolver. Essa entrada em chave de frustração – arrisca-se afirmar

¹⁷ FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Record, 2004, p. 17.

– já seria matéria facilmente aplicável à não divisão de vozes a que se veio acusar na autora, um só ego escritor e narrador.

Manter a dedicatória para ninguém dedicar não teria outro porquê senão materializar o sentido da impossibilidade que contamina em sequência o texto literário. Acredita-se, porém, que essa forma em negativo seja principalmente indicativa de uma meditação menos óbvia e essencial à possibilidade de vir a ser da obra, desde que não se limite à via sem saída da justificativa biográfica. Isto é, a possibilidade de que aquele sentimento primário reticente, fracassado pela ausência do *outro* seja reposicionado sob o espectro do trabalho literário, ou seja, tenda ao questionamento implícito sobre a potência da literatura em ser um lugar habitável, ou sustentáculo – termo obrigatório adiante – à subjetividade expressiva.

Adiante, em Noll, haverá abertura para se questionar uma vez mais a ideia de um negativo da forma. Por ora, esse exercício primário de aproximação de sua obra de estreia complementa o raciocínio anterior a partir de uma variante. A ruptura entre dedicatória e texto imperceptível em Felinto aplica-se ao autor numa ambivalência. Juntamente da epígrafe, reforçam a evidência de um “este” que nas páginas primeiras se diria em estado positivo, algo traduzível como gesto do possível; “este” distinto de um “aquele”, outro enunciador já não tão iluminado, tendencioso a explorar um gesto disjuntivo. Desde já, vislumbra-se que os muitos modos de decompor a relação entre os dois vetores, ou combiná-los numa grande angular, singularizariam a busca pela literatura, a procura pela ficção.

Avultando os detalhes, João Gilberto Noll, sujeito da dedicatória e da epígrafe, é aquele que à época de sua estreia somava trinta e quatro anos de idade. Neste intervalo de vida, sua biografia¹⁸ registra ter abandonado Porto Alegre e se deslocado entre o Rio de Janeiro e São Paulo; translado em que arriscaria uma vida outra, de modo também a assegurar um campo de trabalho ainda não criativo, a saber, o ofício jornalístico¹⁹. Se presente desde a infância o anseio

¹⁸ Toma-se por referência fatos colhidos em depoimentos e entrevistas do autor. Grande parte deste trabalho foi redigido anteriormente ao lançamento, em 2021, da biografia *João aos pedaços*, assinada pelo jornalista Flávia Ilha.

¹⁹ Jornalismo e publicidade, na nova configuração da década de 1970 quanto ao laço emergente entre cultura e economia, representariam, nas palavras de Regina Zilberman, a formalização de “formas inusitadas de trabalho” para o intelectual local, antes limitado, por exemplo, ao funcionalismo público, do que se tem variada figuração na literatura brasileira. (ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon* - Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 17, n. 17, 1991, Porto Alegre/RS, p. 95). A passagem de João Gilberto Noll pela área se faz perceber como matéria ao longo de *O cego e a dançarina*, aparecendo como forma discursiva pretensiosa em seu poder de controle, especialmente no conto de nome “O filho do Homem”, ou ainda, em “A construção da mentira”. De modo geral, a etapa se insinuaria significativa na formação do autor como aponta o depoimento de Maurício Salles Vasconcelos, isto pela convivência com “ativistas, entre os quais se incluem artistas, do período 1968-73, principalmente a partir de sua atividade, no Rio, como repórter de *Última hora*, foco importante da imprensa cultural carioca nos primeiros anos 70, onde foi colega

expressivo manifestado primeiramente na música, ali, em 1980, se oficializava ao mundo por meio da literatura. O gesto criativo – possível – não se confundirá então com uma idealização da arte verbal, antes um campo especulativo a respeito da própria filiação a um sistema artístico.

Uma primeira linha de percepção dessa ideia vem a ser a conjuntura de circuito literário nacional. Maurício Vasconcelos, em entrevista realizada ao final dos anos 1990 com o autor, sugere a partir da leitura de três contos²⁰ inéditos inclusos no volume de reunião da obra até aquele momento, um pendor maior ao que chama de prosa lírica em comparação ao título de estreia. Interroga, então, se o conto seria para o mesmo uma forma primordial, por isto a volta ao formato. Noll, em resposta, secundariza o apreço pela forma narrativa genérica e coloca a “poesia” em destaque, tópico que assinala um estrangeirismo literário.

Não, o conto não é essencial para mim, mas sim a poesia. É uma forma de eu poetizar mais deslavadamente a prosa, o que já estava presente em *O cego e a dançarina*. Mas neste livro eu ainda me referencializava a certas tendências fortes da contística brasileira naquele momento. Eu os escrevi nos fins dos anos 70, exatamente quando se dá um certo esgotamento do que já foi decantado: de um lado, o romance-reportagem, mais naturalista, e de outro, o depoimento biográfico: fortes tendências da prosa literária na época. Eu escrevo o livro em um momento em que está havendo um certo sufocamento dessas tendências centrais da cultura literária de então. O que me fez de certo modo começar não muito cedo – não diria tarde – numa prática literária mais profissional, mais evidente, publicamente posta.

No decorrer dos anos 70 eu fiquei trabalhando muito internamente com essas tendências, tentando escrever, tentando ver como dialogar com o que era dominante na época. Em certo sentido, *O cego e a dançarina* é um diálogo com isso mas tentando ultrapassar as pulsões históricas e literárias fortes naquele período. Eu tinha muito o que contar, dentro de toda uma tradição de Trevisan, de Fonseca, dar conta de uma certa crônica sobre uma nova situação, sobre uma nova camada brasileira: os pós-militantes e o quadro político da época, algo como as sobras da refrega²¹.

de redação de, por exemplo, Torquato Neto”. (VASCONCELOS, Maurício Salles. “Linhas transversais: Brasil”. In: _____. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação liberdade, 2000, p. 230). Importante etapa, afinal, para Vasconcelos se diria aí de um vínculo com a emergência corporal anotada no primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo*; aproximação que, entretanto, se deve, como defende o próprio Vasconcelos, cautelosa, correndo o risco de redundar numa leitura de mecanismo imediatista ao calor da hora quanto ao referido aspecto. Havendo melhor momento para abordar essa outra linha de filiação possível, cabe anotar o fato de que este fio biográfico, especialmente pela noção de vivência, parece ser no autor, sobretudo, a pista de um choque entre o espectro idealizado da criação e a prática do ofício autoral em vias de se formalizar.

²⁰ Trata-se dos contos “Ele era de Berkeley”, “Um beijo no Rocha” e “Açaí e acerola”, inclusos na obra completa publicada pela Companhia das Letras em 1997.

²¹ VASCONCELOS, Maurício Salles. Caminhando pela baía de San Francisco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Jun/1998, n. 38, p. 3. (Entrevista com João Gilberto Noll).

Noll já havia nomeado o seu “pecado político”²² na entrevista que compõe a edição de *Autores gaúchos* a ele dedicada. Na ocasião fora questionado sobre sua relação com os precedentes literários da década de 1970, o que veio a refletir no que entendeu como um “adiamento” da tomada do ofício escritural criativo como projeto. Perguntado se conseguiria escrever sobre a censura ou a tortura, sugere inevitável restrição criativa face tal exigência de se responder diretamente ao referido contingente histórico, apesar de considerar legítimo engajamento. É singular a afirmação de que acabaria “fazendo uma coisa *gauche*, torta”²³, o que reforça o contexto de uma produção inicial marcada pela tentativa, pela entrada num campo possível, mas não ideal. Uma primeira leitura mais orientada à epígrafe de Adélia Prado se pode arriscar, afinal, lhe fora caro o tempo da espera.

Sabe-se que a questão encontra ressonância em comentadores críticos do período, em especial no que tange à efetiva lógica interlocutória entre literatura e vida política. Flora Süssekind apontou o problema da censura como único critério balizador na perspectiva do estudo crítico. Para a autora, esquecia-se assim do diálogo que a literatura “[...] ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público”²⁴. Mas a questão se desdobraria também em sentido criativo, a exemplo de uma possível “síndrome da prisão”²⁵, anotando aí certa limitação temática e de procedimentos oposta à pluralidade de outras manifestações que preza em sublinhar. Por fim, também uma parcela leitora se perceberia neste esquema, aquela interessada sobremodo na produção de cunho “político-memorialista”²⁶.

A tópica, no entanto, já havia sido figurada no discurso de Carlos Santeiro, personagem de Sérgio Sant’Anna n’*Um romance de geração*, obra também publicada em 1980. Seu mote básico está na relação que se estabelece entre Santeiro – um duplo, personagem da ficção e personagem ensaiado por um ator – e a promessa de entrevista a um jornal carioca daquele que

²² “[...] mesmo Drummond, um poeta tão atento a seu tempo, transcende também seu tempo, por isso tem a grandeza que tem. [...] Acho que para um prosador ela é extremamente necessária, por isso gosto tanto de Clarice Lispector. Ela mantém os assuntos poéticos sempre. Nos anos 70, era um *pecado político* ter essa percepção da literatura”. Cf. ZILBERMAN, Regina; URBIM, Carlos; RUAS, Tabajara. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 23, 1989, p. 8, grifo nosso.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 17-18.

²⁵ *Ibid.*, p. 71. “Síndrome da prisão” que a autora credits antecipar-se como ideia em texto de Torquato Neto, a respeito de sua experiência hospitalar psiquiátrica.

²⁶ Caso para o qual Süssekind sugere duas hipóteses: “[...] tentativa dessa geração mais jovem de suprir, via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico; [...] necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, servindo-se para tal purgação da leitura atenta e obsessiva de quaisquer relatos de calvários que lhe chegassem às mãos.” (*Ibid.*, p. 75).

fora um importante ficcionista. A interlocução consta na tirada do personagem face a pergunta que lhe é dirigida pela jornalista sobre a possível existência de uma geração literária de 64²⁷. O longo discurso de Santeiro, em raro momento de objetividade, se configura entremeio a constatar e comentar de modo crítico e irônico algumas constantes entremeadas àquela ideia geracional, circunscrita, a seu ver, “às pessoas das classes média e alta”²⁸.

Clareia-se aí o trabalho da literatura, encarregada de operar de modo compensatório nos termos de Sússekind, permanecendo em destaque a noção de “depoimento”. Se associável à retórica parajornalística perceptível na fabulação histórica pós-64, sua mecânica se dá por meio de uma relação ideal entre memória e técnica, ideologia e saber literário; caso em que se cumpriria um importante (e hipotético) papel em meio a utopia de reconstituição democrática. Nesse contexto, a obra de Sant’Anna é emblemática, de um lado, pela composição de personagem tendencioso ao procedimento, ou seja, despossado de integridade mimética²⁹. Santeiro corporifica os termos da problematização autoral que não apenas se intensifica no período como justificaria o pendor metalinguístico nas letras brasileiras³⁰. De outro lado, pelo fato de o texto funcionar em tons hiperbólicos, especialmente quanto aos depoimentos autorais.

Para Flora Sússekind, “um dos alvos prediletos da ficção 80” teria sido justamente “o autocentramento das confissões, testemunhos e memórias dos anos 70”, ao passo que se retira “os superpoderes do *ego-scriptor*” daquela década³¹. Isto, n’*Um romance de geração*, coincide com a interrupção da assinatura literária de seu protagonista. Num efeito cumulativo, Santeiro ocasiona à própria fábula um processo constante de adiamento ao subtrair-se a uma medida clara de ação que engloba o âmbito da vida, da criação e, por conseguinte, de uma possível

²⁷ SANT’ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 78.

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹ A ideia de personagem procedimento decorre de outro contexto de minha autoria. Leitura decorrente dos personagens de Newton Moreno, no texto dramático *Agreste*, e da colaboração dramática de Bernardo Carvalho junto ao Tetro da Vertigem, texto espetáculo *BR-3*. Válido distinguir que a premissa do procedimento não se confundiria diretamente com o personagem arquetípico, pois não se trata de entendê-lo como a representação concentrada e privilegiada de algo, mas da perda de autonomia em relação à moldura de gênero. O personagem então como uma partícula que também toma parte ao processo de determinada obra de acionar um espaço virtual de múltiplos textos. Cf. PEREIRA, Thiago H. F. *Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à questão política*. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2015.

³⁰ Cf. OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 20-21. Argumento muito similar ao apresentado por Wander Melo Miranda ao defender que a tópica metafictional ainda no período não se daria tão simplesmente “em termos de reflexão da linguagem sobre a linguagem”, mas procuraria “ater-se ao debate sobre o sentido de escrever e a situação do escritor na sociedade contemporânea.” Cf. MIRANDA, Wander Melo. *Fronteiras literárias*. In: _____. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 112.

³¹ SÚSSEKIND, Flora. *Ficção 80: dobradiças e vitrines*. In: _____. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 242.

intelectualidade nacional. Como diz a jornalista/atriz, algo de um “*Esperando Godot carioca*”³², convergindo a espera ao depoimento literal esclarecido no mote da entrevista, já que ali trata-se de um trazer-se a si no discurso da verdade³³.

No desdobramento dessa provocação pela via da solução drástica – nutrindo a tão obcecada ideia dos depoimentos autorais, da imbricação redentora entre arte e vida – será dupla a sugestão do gesto criador se tornar dispensável. É que Santeiro, em resposta a toda crise expressiva, passará a emoldurar e teatralizar a vida – o prédio diante do seu, um boteco de rua –, o que pode implicar na interpretação de um comportamento de má-fé. O aspecto crítico da peça-romance de Sant’Anna aceitaria vestes irônicas, e cobriria com certa amplitude, pelo flerte com outros sistemas artísticos que substituiriam a literatura, o problema do exercício de *antecipação de efeitos* pela arte em sentido político, ou de modo generalizado, de uma manipulação mais cercada dos sentidos.

Recupera-se livremente esta lógica dos efeitos em Jacques Rancière, seu trabalho *O espectador emancipado*, no qual expande a ideia de emancipação intelectual antes desenvolvida noutro título seu, *O mestre ignorante*. Mesmo não se tratando, no referido contexto, de uma arte convocada a educar, a redimir, mas tomada pelo desejo de “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”, ainda assim prevaleceria “a identidade entre causa e efeito”³⁴; isto é, o controle por parte do artista sobre o devir da obra, e a conseguinte acusação implícita de ignorância e passividade no âmbito espectador. Em acepção generalizada, *falar em lugar de*, previsto encurtamento da distância que haveria entre exhibir e ver na perspectiva da ação fruidora.

Caminhar à emancipação, segundo Rancière, tangenciaria o contrário de tal lógica ao iluminar a qualidade de “coisa autônoma” da performance, sabendo-se que seu foco analítico passeia por práticas distintas de arte. No contexto em que aqui se desloca, certo é que essa nota de autonomia aponta para a indeterminação do ofício autoral, da criação poética sob a máscara de geração. Essa barreira que se impõe à impessoalidade que se experimentaria na coletividade da voz, em alguma medida se permitiria corromper à acusação de um ensimesmamento criador. Em verdade, parece ser o caso de se estar em abertura ao experimento de outra nota impessoal

³² SANT’ANNA, 2009, p. 77.

³³ Algo similar à exigência de um interrogatório, o que acata o romance teatralizado, ou teatro romanceado de Sant’Anna em sugestiva rubrica, podendo o ator “contorcer-se diante do foco de luz, como se suas reflexões fossem extraídas à custa de grande sofrimento físico e psicológico”. (Ibid, p. 78).

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. B. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 18.

de que tratou não apenas a teoria, mas a filosofia da literatura no século XX, ou seja, enquanto maquinação de comunidades potenciais³⁵.

Numa cena imaginada, pode-se posicionar Noll no palco como símile do personagem de Sérgio Sant’Anna. “Alguma coisa urgentemente” seria o título dessa peça, assim como de sua coletânea de estreia, e não apenas de seu conto de abertura. Urgência da expressão que pudesse se desdobrar num objeto capaz de legendar a si mesmo dotado de urgência, só que por outro caminho àquele da forma correspondendo à expectativa do depoimento literário como voz da razão. Se o “monólogo” pode pressupor alguma estática do ator em relação às dinâmizações do drama, há de se pensar que o corpo-voz [texto] seguirá matizado por uma dança irregular de luzes que aproxima e afasta, desvela e enovela, complicando o que se queira entender por sua qualidade contemporânea. Aí o personagem João Gilberto Noll se automatiza a Carlos Santeiro, considerando sua tática discursiva extraliterária.

**

Por outro viés, se mostrou igualmente possível resgatar o autor da impressão de isolamento monológico em virtude daquela vocalização dissidente. O estudo de Agostini Mello ressalta a persistência na poética de João Gilberto Noll de um elo característico com a singularidade estético-geracional que se configura a partir dos fins da década de 1960 no Brasil. Na esteira do Tropicalismo (e pós-tropicalismo), formas expressivas que colocariam em pauta uma “perspectiva sobretudo cultural e política da sociedade” (2017, n. p.), tangenciando assim o dissenso à norma. Chega-se, sumariamente, à leitura de

uma linhagem literária que resiste, desde as formas culturais tropicalistas até o momento presente, seja às formas literárias realistas e de construção identitária – vejamos, no caso específico de Noll, a força épica da narrativa gauchesca, com a qual provavelmente ele teve que se ver em seu período de formação – seja a visões de mundo hegemônicas da sociedade brasileira, às quais essas formas, a princípio, dariam sustentação³⁶.

³⁵ Pode-se pensar a noção de impessoalidade na terceira característica que Gilles Deleuze e Félix Guattari elencam de uma chamada “*literatura menor*”, a saber, “que tudo toma um valor coletivo”, considerando que “a máquina literária” toma “o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio [...]”. De modo que se “o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 37.

³⁶ MELLO, Jefferson Agostini. João Gilberto Noll em sua geração. In: _____. *Literatura e crítica no Brasil hoje*. Brasília: Edições Carolina, 2017, n. p. (E-book).

Dessa perspectiva, ilumina-se ainda a notoriedade de um pensamento para a arte que antecede a literatura como instituição na experiência pessoal de Noll. Afinal, o *link* sugerido evidencia não somente a orientação do pensamento ou sentimento coletivo, mas também os modos de se operar. Isto Frederico Coelho³⁷ destaca na correspondência de Hélio Oiticica à Lygia Clark, diga-se, uma “estratégia” – talvez contingente ao momento – de atuação conjunta que implicava em novas práticas de produção e circulação cultural polivalente. Daí a lógica do processo catalisador que não apenas congrega artistas representantes de diferentes áreas ou meios, mas legitima o passeio para fora desse lugar representativo. Ainda que de modo indireto, postura que poderia sugerir apego ao específico das formas de arte, quando, em verdade, o período citado mostrou-se inclinado a valorizar a sua potência combinatória ou comunitária.

Volta-se ao depoimento de Noll: “meu desejo mais pulsante [...] *era ser artista*. Quer dizer, minha libido estava querendo se espriar por ai. O resto até que estava bem conduzido. Então sentei para escrever um livro de contos”³⁸. Da confissão, se considera que o apelo ao substantivo *artista* não seria descuidada associação a escritor. Um desejo de arte equivale a transitar, em ideias e repertório, por uma rede fora um *meio* que lhe seja estruturante, para, enfim, aterrizar na literatura. A ruptura que Noll sugere em relação à tradição mais imediata das letras nacionais em seu período formativo, para além de uma divergência estético-literária, orbitaria um “programa” que extrapola o cerco verbal. Certo que a tônica intermediática – ao menos no seu caso – não se deve entendida como finalidade em si. Cinema, teatro, música, fotografia, artes plásticas e literatura se relacionam à medida em que geram uma semântica à última, isto é, em que friccionam a escrita na busca de alguma poesia.

O crítico argentino Reinaldo Laddaga bem assinalou a questão já tardiamente, mas isto a partir da identificação de representações fabulares distorcidas de figuras autorais se contrapostas à dita tradição moderna das belas letras. Em substituição à obra literária bem acabada e elaborada, estes criadores produziram verdadeiros “*espectáculos de realidad*”³⁹, expressão que atualiza do âmbito televisivo e seus chamados “shows de realidade”. Isto se faria notar ao se posicionarem – as referidas figuras autorais colhidas nas obras de um grupo de autores latino-americanos – como atuantes irredutíveis em situações que tornariam difusa a

³⁷ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

³⁸ ZILBERMAN; URBIM; RUAS, 1989, p. 6, grifo nosso.

³⁹ LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 14.

linha entre vivido e encenado, originário e replicante. Portanto, figuras autorais modeladas em relação à tradição de menor expansão da arte contemporânea.

Pensando nos desdobramentos acarretados ao objeto literário em si, o autor apresenta a primeira fórmula de leitura que intenta aplicar, a de que, em modo aberto ou velado,

[...] toda literatura aspira à condição de arte contemporânea. Toda literatura que, todavia, seja fiel à grande tradição da cultura moderna das letras, ao que nela havia de mais ambicioso, mas que ao mesmo tempo reconheça que o escritor que se encontra na descendência de um Borges, um Lezama Lima, uma Lispector, opera agora em uma ecologia cultural e social muito diferente⁴⁰.

Nesta mudança panorâmica, Laddaga credits como ganho a fuga ao dever representativo, à produção de objetos literários de caráter fixo; em lugar, se falaria em “dispositivos de exibição de fragmentos do mundo, [...] perspectivas, óticas, molduras que permitam observar um processo que se encontre em curso”⁴¹. Passa-se à inevitável das constatações, a de que o livro não seria o melhor suporte ou meio para uma tal empreitada. Mas será o próprio João Gilberto Noll quem seguirá nos confidenciando sobre seus entraves. Em entrevista a Ronaldo Bressane, realizada após a publicação de *Canoas e marolas* em 1999, Noll dirá da falta “de outro veículo de expressão, como o cinema”. E completa: “agora tinha vontade de fazer um musical, mas em literatura você não pode fazer um musical...”⁴².

Na visão de Laddaga, nesse panorama o livro se reduziria à transmissão do ímpeto criador, “rápidas construções de linguagem que se publicam sem ressalvas ou correções”. Daí o seu veredito de que “se trata de livros do final do livro, livros da época em que o impresso é um meio entre outros de comunicação da palavra escrita”⁴³. A leitura se mostra pertinente em especial quando se pensa em sequência a João Gilberto Noll, Cesar Aira, Mario Bellatin, a presença de escritores interessados noutro segmento produtivo e de circulação, a exemplo de

⁴⁰ LADDAGA, 2007, p. 14, tradução nossa. No original: “toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo. Toda literatura, en todo caso, que sea fiel a la tradición de la cultura moderna de las letras en lo que en ella había de mas ambicioso, pero que al mismo tiempo reconozca que el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Lispector, opera ahora en una ecología cultural y social muy modificada”.

⁴¹ Ibid., p. 14, tradução nossa. No original: “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, [...] perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso”.

⁴² BRESSANE, Ronaldo. Em busca da obra em aberto, *Revista A*, 2000, n.p. (Entrevista com João Gilberto Noll). Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm

⁴³ LADDAGA, op. cit., p. 15, tradução nossa. No original: “forzalo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos [...] que se prolonga y despliega em construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impresso es un medio entre outros de transporte de la palabra escrita”.

performances que deliberadamente agregam o princípio de *work in progress* na produção literária⁴⁴. Quando Noll afirma, na mesma entrevista, que não apenas gostava como considerava ser ainda literatura as leituras públicas que pôde realizar de seus textos, parece ter vislumbrando num momento da vida também a descentralização de seu objeto artístico.

A deliberada e contínua problematização da especificidade do meio pela arte contemporânea colocaria em questão, como bem aponta Florencia Garramuño, “todo tipo de ideia de próprio, tanto no sentido de idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro”⁴⁵. Trabalha-se aí junto à noção de *expanded filed* de Rosalind Krauss, que na virada à década de 1980 assinalava a necessidade de a categoria escultural expandir-se para dar conta de realizações variadas neste campo. Ao mesmo tempo, essa força de dispersão pode levar a uma outra de qualidade centrípeta, diga-se, traço de um novo panorama das artes fundado numa crise de maior extensão, quando

o impulso das últimas vanguardas se extenuava, o aparecimento de novas formas de subjetivação e associação transbordava as estruturas organizativas do Estado social e o capitalismo de grande indústria entrava em um período de turbulência⁴⁶.

Partindo do fim de século, interessará a Laddaga sumarizar práticas artísticas ditas pós-disciplinares sob o contexto dessa guinada simultânea entre a configuração cultural estética da modernidade tardia, e suas formas extensivas e generalizadas de organização. Não mais a elaboração acabada de obras de arte, por sua vez, pactos mais ou menos seguros entre um princípio de produção e recepção, mas a tomada do artista na construção do que chama de “ecologias culturais”; formulações artísticas da contemporaneidade difíceis de se catalogar, articuladas pelo desejo da especulação prática “das formas de vida em comum”⁴⁷.

Comentou-se sobre o personagem de Sérgio Sant’Anna abandonar o meio estruturante da literatura a favor do inespecífico absoluto da vida a fluir de modo incontido, o que acaba apontando para ele mesmo. Expandido de maneira problemática o horizonte situado por Laddaga, no entanto, será o complexo caso de *Bandoleiros*, romance que Noll publica em 1985, com o desenho do que denominou de Sociedade Minimal. Na narrativa, Ada, companheira do

⁴⁴ Singular exemplo é a iniciativa *Em obras*, ciclo de palestras performáticas idealizado por Paloma Vidal em 2015, contando com a participação de mulheres oriundas de distintas áreas de atuação, e não apenas literária. Cf. <https://cicloemobras.wordpress.com/>

⁴⁵ GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 85.

⁴⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*: a formação de outra cultura das artes. Trad. Magda L. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

narrador, é obcecada pelo assunto assim como intenta se tornar uma estudiosa do mesmo. Ao apresentar a questão, é de destaque a evasão do narrador, sua indisposição em descrever tal sistema híbrido: “[...] eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society” (Bd, p. 43). Mas acabará fazendo, como na passagem:

Os poetas das Sociedades Mínimas viverão gozosamente trancafiados em escuras celas privativas: álcool, alucinógenos, mulheres, tudo. Só tem que permanecerão trancafiados para sempre na trevosa mas celeste cela. Não suportariam a luz do sol, eles que tecem o grande painel da Morte. Ada deplora a influência atual dos mass media. Diz que na Sociedade Minimal o poeta não será mais bombardeado pela Informação. O poeta será o selvagem da masmorra. (Bd, p. 45).

Essa espécie de habitat que inaugura uma nova ordem social e que engloba o fazer artístico repete-se no universo nolleano em tendência distópica. Sua relevância, como se poderá ver adiante, está antes na interrogação ficcional da vida humana, de seu anseio por um sentido redentor. Daí a maquinação empenhada no motivo fundacional, na forja de uma mitologia anômala à dispersão, tudo aglutinando e estabilizando. A indisposição e esquiva do narrador de *Bandoleiros* não é tão gratuita. De alguma forma ela replica o juízo intelectual por detrás da ideia, como se lê no seguinte comentário do autor; vale dizer, perdoada a errônea generalização da pergunta quanto a certos cenários construídos por Noll em sua obra.

REVISTA A Outro tema recorrente em seus livros é o surgimento de algum artista que lida com uma arte não-convencional. Essa arte acaba se transformando em seita ou tem um caráter sectário: a Sociedade Minimal, nos *Bandoleiros*, o Teatro da Aparição, no *A céu aberto*, e agora vem o Programa de Ablação da Mente, em *Canoas e marolas*. Não são exatamente tipos de arte, mas uma espécie de filosofia estética, idealista, que aponta para uma transformação da sociedade, porém sempre é mostrada com uma ironia e ceticismo, não? [...].

NOLL [...] Mas vejo mais criticamente este Círculo Minimal, nos *Bandoleiros*, e a Ablação da Mente, no *Canoas*, como algo absolutista, que tenta controlar. Essa crítica é contra esse princípio absolutista de achar que a coisa nazista tem algo positiva⁴⁸.

Tanto a poética de Sérgio Sant’Anna quanto a de João Gilberto Noll exploram criticamente a lógica de processos redutivos, ainda que complexos. Considerando o contexto histórico em que se promoveram os autores, figurou como exemplo a redução em sentido à premissa dos depoimentos, colocando no horizonte o risco de um limite retórico, de um

⁴⁸ BRESSANE, 2000, n.p.

engajamento elitista ou academicista. Especialmente pelo caso último, é o fazer poético propriamente que se reduz drasticamente a uma ideologia, ou mesmo, a uma doutrina que desvirtua a atração entre arte e vida. Mais do que isso, aniquila a potência da literatura [ela mesma] como espaço democrático da imaginação. O expansivo pensamento à arte em Noll parecerá atuar nesse eixo, intervindo nas convenções narrativas e nas limitações do sistema representativo, de tal forma a impulsionar o trabalho ficcional à especulação pelo *habitat*.

Da perspectiva da tarefa crítica, não raro a dinâmica se choca com uma retórica reducionista, de distinção ao tender reclamar os modelos originais⁴⁹. Por certo, tentar captar a poética em movimento criativo para, em seguida, apenas assomar débitos com o *status quo* do objeto literário carece de uma iniciativa outra. Se assim se configurasse a tarefa de nos colocarmos diante do texto de Noll, o inespecífico teria a si como fim último, ao invés de agregar ao pensamento da literatura que, por sua vez, pensa a vida. Aclimatada no contexto histórico e político, essa dupla interrogação fez com que a sua obra de estreia recusasse a nota extemporânea, tendendo, no entanto, a uma biopolítica microestrutural. No simbólico raiar de uma nova década haverá uma clivagem da vida no presente, cabendo atenção ao “drama humano”⁵⁰ que não se desassocia das implicações formais de uma expressão literária que traz a si em indeterminação.

1.2

Drama humano em perspectiva de continuidade

Será singular, nesse eixo de interesse, o ensaio de nome “Agora uma estrela” que Noll publica na extinta revista *Leia livros* em 1987. Ali se oficializa uma leitura crítica sua de Clarice Lispector, sendo destaque a resposta que oferta à pergunta implícita de, afinal, o que faz a mesma na perspectiva de domínio autoral, logo,

desprograma a prosa brasileira, escreve o único, o que não foi antecedido de intenções programáticas: estonteia, funde gêneros, abraça o miniatural com estatura épica – ou seja, o intimismo desvencilhado dos adereços psicológicos *mirando de frente a ordem inaugural das coisas*.

⁴⁹ Aqui há ainda diálogo com o título de Florencia Garramuño (2014, p. 35), ao pontuar ao menos um exemplo dentro do círculo acadêmico que interroga a descentralização da literatura instituída auristicamente. Algo que se aproxima, por exemplo, do verdadeiro cabo de força que uma disciplina como os Estudos culturais agregam ao grande campo teórica da literatura. Neste caso, multiplicidade de práticas discursivas em relação ao “literário mesmo”. Já em Noll, entretanto, reclamar uma volta possível ao “literário mesmo” se centraria basicamente nos aspectos do gênero narrativo.

⁵⁰ Cita-se o autor em entrevista, ao determinar que o gera a poesia é o “drama humano”, e não um clamor último ao significativo. (ZILBERMAN; URBIM; RUAS, 1989, p. 8).

[...]

Tudo poderia ser maior, bem maior, mais vertical, mais perto bem mais perto da nossa humanidade. A linguagem lispectoriana denuncia esta condição amesquinhada de não-ser [...]. Mas a palavra que denuncia ao mesmo tempo exalta, pois a linguagem de Clarice foi sempre construída por uma espécie de libido (“minha fome de sentir êxtase”) que possui a força de uma reparação. Tudo carece, inclusive o Brasil, mas a falta de Clarice canta, mesmo que não em versos, a sua prosa é salmo, a língua em estado de exaltação excede o que carece⁵¹.

Deve-se tatear a partir dessa fala, em primeiro lugar, o lido problema da humanidade só que refletido na literatura de Noll, ao passo que pressupõe o mesmo eixo decisivo: “condição amesquinhada de *não-ser*”. Eis a base estrutural do drama a que se refere o autor, sendo a própria condição humana, similar à literatura, que necessariamente enseja uma potencialidade em devir.

Ao longo dos vinte e cinco contos de *O cego e a dançarina* a narrativa espinhal será aquela do abandono, da alienação do homem, mas também motivo maior para além da estreia, cindindo-se a palavra em dois sentidos: motivo como *topos*, aquilo que de forma recorrente fundamenta a ficção, mas também como porquê, matéria que continua a mover a literatura. Em seu último romance, publicado em 2012, logo em título a palavra mestra, *Solidão continental*. Nesse ponto avançado, como que envelhecendo a ficção junto de seu autor, talvez irresoluto fosse o sentimento anunciado. Entre esta verdade e uma certa inocência da paixão que nunca de todo nos deixa, trazendo à boca o doce gosto de algo por vir, o parágrafo de despedida:

Os corpos se puseram a transpirar, arfar: se expandiam... Ergui-me um pouco, me apoiei no braço. E vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. *E ia, sim, lentamente... entrar... (SC, p. 124, grifo nosso).*

O verbo final, “entrar”, reorienta a percepção. Em verdade, o não-ser, o abandono, insurgem como a face negativa da real questão fundadora: compêndio de narrativas mínimas que nos dizem sobre a adesão ao mundo, portanto, narrativas capazes de tanger a habitação e não o perder-se no Fora. Em se tratando de uma abordagem por justaposição, como se perceberá, melhor seria proceder por uma lógica similar àquela da sintaxe, em lugar à morfológica. Assim, pensar o drama humano como processo, fluxo contínuo que contém o sujeito e não propriamente o determina de modo irrestrito num ou noutro polo; logo, pensá-lo

⁵¹ NOLL, 1987 apud VASCONCELOS, Maurício. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares Críticos: línguas, culturas, literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições / Faculdade de Letras da UFMG, 1998, p. 202, grifo nosso.

sob a chave da *continuidade*, ou seja, de atrito com o fora – o outro, o espaço, o tempo –, de modo sempre a haver um *sustentáculo* possível que a isto assegure. À toda uma gama de desconexões sempre a se avolumar, em diferentes perspectivas, conviverá a contínua premissa da *passagem*⁵².

Já em *O cego e a dançarina* é notável a onipresença de uma certa elegia dos bastardos, a que se acredita ser modulada ademais na literatura de Noll como uma *ode dos quaisquer*. Distinta de uma simples catalogação de tipos sociais em descompasso com a promessa civilizatória de liberdade individual, neste caso, se falaria num desdobramento poético a se alcançar, associado a traços específicos como a releitura do princípio de ação no texto narrativo. Por ora, não se escapa aqui às ausências nada ocasionais maternas e paternas, dado que remonta à matriz de uma perturbação inicial, o vir-ao-mundo. A abertura do conto “Ela” faz recordar esse elo primário e essencial que perpassa a psicologia moderna:

Ela vem vindo comendo uvas sob a chuva e atrás dela a criança a segue, um menino que mal caminha e cai solitário nas poças d’água porque sabe que ela caminha e não quer compromisso com o mundo, quer caminhar como quem se alheia no sono.

Ontem foi assim: ela teve o filho pela primeira vez nos braços à tarde, o braço do seu homem envolvendo ela e o menino redondinho e feio como se diz dos recém-nascidos. *Ele já mamou? Quem fez esta pergunta ninguém sabe*, mas o seio dela ardia um pouco, *queria*. O homem sentou-se sobre o lençol engomado, o quarto cheirava a talco e o sol era de dezembro.

Hoje ela *não quer* o filho. Hoje é caminhar na chuva comendo uvas. Sozinha. Mesmo sem o seu homem. No entanto *ela quer* o filho com tal intensidade que a criança não consegue. Ela não quer ninguém. Nem mesmo o homem. (CD, p. 43, grifo nosso).

Em se tratando de um contínuo reterritorializante, esse quadro do vir-ao-mundo já entrona o detalhe da boca aberta, do obscuro oco que revela, e que retorna em Noll noutras encenações sobre estar-no-mundo. Aqui, conduz ao sopro de vida circunscrito num par de qualidade

⁵² Pode-se pensar em diálogo à dinâmica prevista neste teorema de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio, o rosto e a paisagem”. Ao longo deste trabalho, esse sistema de “reterritorializações horizontais” se mostrará singular à medida em que se poderá ler de outra forma a tendência de deslocamento na obra de Noll que não apenas em busca de um ponto futuro temporalmente falando. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 3. Trad. Aurélio G. Neto et. al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 41.

essencial – boca-seio –, algo que se comunica naquele questionamento a que sequer se pode atribuir um remetente – “ele já mamou?” –, como que prescindindo sua verbalização. À obra do autor não faltarão retornos a uma hospitalidade primária, como se lê ainda no capítulo citado e último de *Solidão continental*: singela imagem do narrador pegando no colo um garoto aos prantos, apoiando-o em seu peito, sua cabeça “precisamente no meu coração” (SC, p. 124).

Mas *A fúria do corpo*, primeiro de romance de Noll, logo acrescerá a linguagem verbal como substrato daquele oco obscuro no contorno da boca. Isto porque o narrador segreda ter aprendido a falar desde a barriga de sua mãe a língua de um monossílabo – “bá” –, a mesma com que se pede pelo leite, expressando, contudo, uma ausência, uma “carência bem maior, bem maior do que a boca no leite” (FC, p. 21); língua do adulto que fala, fala e fala sem parar. Porque não afirmar ainda, língua testemunho da Queda prevista no pecado original, ali em holográfica circunstância quando do balé de Afrodite – parceira de aventura e quase entidade de adoração do narrador – para roubar “com o mais invisível esmero a maçã proibida para os nossos bolsos, é a mais carmim a maçã roubada, essa maçã é o esmalte que Afrodite não tem nas unhas, é a cor puro realce” (FC, p. 22). Movendo-se pela carência, necessidade de entrar, se interroga a vida pela sempre nova morada.

No conto “Duelo antes da noite” haverá a literalidade da premissa da passagem, considerando a motriz única da caminhada que compreende a existência toda de menino e menina nela investidos no decurso de uma estrada de terra. A infância é percebida apenas nos pequenos detalhes dos corpos abrindo-se à puberdade descritos pontualmente, ou mesmo, perceptíveis nas réplicas ensimesmadas, imaturas entre os dois personagens. Prometida será a jovem – algo e alguém a aguarda no horizonte –, assim como a cidade de destino, interessadamente nomeada como “Encantado”. A estrada se pode dizer, por fim, interstício de um rito de passagem, um *entretempo* como um movimento-prelúdio para a vida adulta sugerida no ponto de fechamento da narrativa:

Dez e meia da noite e o Opala esperava a menina parado na frente da igreja. Os dois se aproximaram do Opala tão devagarinho, *que nem pareciam crianças*. O motorista bigodudo abriu a porta traseira e falou: pode entrar senhorita. *Senhorita... o menino repetiu para ele mesmo* (CD, p. 24, grifo nosso).

Similar aplicação de movimento àquela de “Domingo sem néctar”, em que o “Viajante”, um homem de meia-idade, é surpreendido no curso de seu trajeto, momento em que para num posto de gasolina à beira da estrada. Revela-se o simbólico retorno ao lar como porquê da

viagem, esperança de retomada do laço afetivo junto à esposa, a que acredita ainda estar em processo de luto pela morte inexplicada de seu filho. Apesar de comensurados no passado, o desejo e o afeto se projetam nesse futuro por vir, perdoada sua canhestra discursividade: começar de novo ao lado do ente amado, de quem se quer viver até morrer (CD, p. 137). O espaço intervalar que persiste pode não ser ainda o *não lugar*, mas o *entre lugar do desejo* que reincidentemente se associa a dor, como se verá no conto de nome à coletânea: “Ela e eu, sozinhos, ainda errantes em nossa individualidade. *Queríamos e não queríamos. O desejo doía.* E havia uma gaiola com um pássaro mudo” (CD, p. 139, grifo nosso).

A todo empenho de passagem será possível então contar de seu cruel revés. Em “Duelo antes da noite” entrar será sinônimo de ceder, quadro da vida em que desfigurado sabe-se o rosto do soberano, afinal, escapa a lei que ali impacta os corpos ainda em primeira juventude. A presença valise de um embrulho carregado pela garota, mas comentado apenas ao findar da narrativa, sintetiza esta condição – “botou o embrulho que trouxera até ali sobre o colo e apalpou-o para *lembrar* o que era. Não consigo *adivinhar*, ela pensou. Será o quê?” (CD, p. 25, grifo nosso) – exatamente na incongruência linguística entre tentar lembrar (ter sabido), e não adivinhar (não mais saber). O embrulho valise eclipsa a ideia de verdade, o sentido redentor; contudo, este poderia ser instaurado de modo arbitrário pelo elemento que guarda, caso de outro conto a se abordar adiante. O que um não revela, o outro forçará a todo custo.

Quanto ao Viajante de “Domingo sem néctar”, a dor do desejo irá se impor no movimento final, na ida ao banheiro. A presença de outro homem no mictório a seu lado faz ascender uma tensão, que se registra na mão que queima e arde em chamas, no corpo duro, no olhar enervado do outro quando percebe o que se aviva na situação – “só uma náusea o salvaria” (CD, p. 138). Até que os dois sexos alcançam o domínio de si, “mas dominados por um impasse que não sabem de que [...]” (CD, p. 137-138). O gozo não vertido é também a permanência no meio do caminho, já indicada pelo comprometimento de sua história de amor pela onisciência daquele que narra, afinal, numa outra dimensão a morada do retorno poderá não mais existir. A verbalização do querer se restringe ao pensamento, tendo, assim, menor potência de *fato*, palavra de peso seguinte; é verbalização que inflaciona a queda.

“Em alguma coisa urgentemente” o narrador nos diz sobre o despertar do gosto pela aventura localizado na infância. Se obscuro é o entendimento da palavra até segunda ordem, prevalecerá no todo a certeza de “uma *aventura que paralisou*” (CD, p. 127, grifo nosso), como lido em “A minha passagem”. O relato melancólico do jovem médico psiquiatra funciona como uma breve história de formação – “nasci e me criei num estábulo, a 102 quilômetros de Porto

Alegre, lugarejo chamado Fontes [...]”; “amadureci em Porto Alegre, na Faculdade de Medicina, quando aprendi o gosto do vinho e a verdade do sexo” (CD, p. 125). Um corte abrupto revela-nos a corrosão da vida conjugal pontuada pela impossibilidade de gravidez, mas também similar falência do ofício médico, “nenhuma cura vários óbitos”:

Os loucos no começo respeitavam-me, obedeciam a um breve e penetrante olhar. Mas com poucos anos de carreira deparei-me com um louco absolutamente são. Respondia-me tudo com a língua afiada pela mais mordaz ironia, o que levou seus colegas e descendentes de hospício a temerem perigosamente os meus apetrechos médicos. E até hoje relutam qualquer diálogo, fecham-se como animais possuídos por um transe do Silêncio, adormecem em pleno almoço. Um dia sentei-me com eles à mesa e um deles me esbofeteou. Eu não tive coragem de puni-lo. Segurei-lhe, forte, o braço e *ele cerrou os olhos, se negando*⁵³. (CD, p. 125-126, grifo nosso).

A imagem de um louco *absolutamente são* reposiciona o sujeito para além do entulho da loucura, da “linguagem excluída” diria Michel Foucault, “aquela que pronuncia palavras sem significação [...], ou a linguagem que pronuncia palavras sacralizadas [...], ou ainda a que faz passar significações interditas”⁵⁴. Sua insolência para com “o bisturi da racionalidade explicativa” mais o aproxima daquele que não se enclausura no “Fora”, mas aí estabelece uma rota de *aventura*; palavra cara a Noll que reencontramos em Peter Pál Pelbart⁵⁵. Sendo este o pensamento em jogo com a Desrazão, “que não burocratiza o Acaso com cálculos de probabilidade”⁵⁶, tão maior se mostrará o abismo quando da insistência de um outro verbo, a que se vem destacando nessas narrativas primeiras de Noll, o *querer*, aqui repetido – “no fundo queria os loucos em festa...” (CD, p. 127, grifo nosso). A isto ainda se voltará.

À fratura das passagens inclui-se, bem visto, o nível da razão, entrevisto nos mecanismos de compreensão, conhecimento e domínio humano, de que é também simbólico o reverso do porquê da investigação, assim como da máquina no conto “A construção da mentira”. Seu narrador, na investida jornalística de perscrutar uma casa monumento em tudo histórica, “sem perceber” liga o gravador “como querendo mostrar” aos seus leitores “o silêncio quase ameaçador da casa, seus tempos mortos” (CD, p. 119). A posterior audição do conteúdo trará a

⁵³ Haverá momento propício para comentar a mecânica do olhar, já preponderante na coletânea de estreia; importante à geometria da composição, assim como, à geração de vida.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: _____. *Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. 2. ed. Trad. Vera Lucia A. R.; Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 215. (Ditos e escritos I).

⁵⁵ PELBART, Peter Pál. Da loucura à desrazão. In: _____. *A náu do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 96.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

surpresa de uma voz para além do silêncio aterrador, reconhecida como sendo sua mesma. “E foi quando pela primeira vez eu ouvi realmente as palavras daquela voz. Elas falavam de um herói que eu procurava para a minha reportagem. Um herói que não deixara herdeiros” (CD, p. 120).

No que concerne ao domínio da razão, do logocentrismo, falar em continuidade pressupõe uma lógica acima de tudo cumulativa e progressiva, de tal forma a balizar a acepção da experiência e do saber no presente. Sendo aquele o domínio do discurso literário, em termos mais ou menos estabelecidos, é também ele que principia por se afirmar em falta, obtusos seus heróis, as histórias por se contar. Principia, afinal, falamos de uma primeira amostra na literatura de Noll que incrementa a ideia inicial de indeterminação, neste caso, voltado para a formulação literária como instrumento de controle – domar e dominar as palavras, os significados e os sentidos; sabendo-se que seu tratamento poderá tanto ocorrer de maneira indireta, isto é, não se separando da própria inquirição da vida pela ficção, como se autonomizando em primeiro plano.

Não por acaso, a narrativa humana por se *escrever* em sua busca diversa pela morada, frequentemente aciona o princípio da autoria, o que não se confunde com a exclusividade da narração em primeira pessoa. Com a morte do pai em “O filho do Homem”, se posiciona o primogênito numa situação fundante, cabendo a ele constituir uma história que lhe fosse própria⁵⁷. Por mais que na companhia de Eva gere uma vida – a menina Diana –, não passará à posição efetiva do Homem, visto que a fraqueza o dominará, assim como as possibilidades de seu discurso. Desfeito o casamento, afastada a filha, restará o choro do elo perdido: “meu pai contava histórias macabras e eu as ouvia. Hoje não tenho nem a própria filha para contar as minhas próprias histórias, tudo passou muito depressa” (CD, p. 90). O destino final do personagem será idêntico àquele presente numa das histórias contadas no passado pelo pai, espelho terrível que antecipa a pobreza das jornadas de vida e narrativa.

Aqui e noutros tantos pontos da coletânea, pesará o sarcástico reverso do Fora tão bem condensado na imagem do *louco absolutamente são*, afinal, em colapso estará a segura distância do indivíduo que a tudo pudesse dominar com os olhos, com as ideias, com o lápis. O que a razão não orienta, também o cotidiano não irá incorporar, até porque esta dimensão pouco ou nada existe na ficção de Noll, o que passa por sua recusa à abordagem de uma crônica social do “quadro familiar”, ou “crônica da classe média”⁵⁸. Para além do que pudesse sugerir de

⁵⁷ A tópica paterna será melhor pontuada na análise adiante de “Alguma coisa urgentemente”.

⁵⁸ Sobre a tópica Noll sugere um contraponto na ideia de despojamento: “Acho que Nelson Rodrigues já fez tudo que tinha que fazer sobre isso, genialmente, pateticamente, maravilhosamente. Eu não acredito realmente em

prosaico, meandros de uma vida privada ou pública, o elogio do cotidiano – “conceito e sentimento”⁵⁹ – se deu como “a dimensão na qual a existência humana” se agarra “para afastar o medo de estar sem orientação ou cercada de vazio no mundo”⁶⁰; como observa Ulrich Gumbrecht, uma ideia específica de real capaz de amortecer a “confiança evanescente na verdade”⁶¹.

Num primeiro momento, este real cotidiano representou uma esfera “vívida em conjunto e submetida em conjunto ao controle”, em que o “ser humano (no papel de “sujeito”) compreendia-se como observador, intérprete e, finalmente, formador do mundo das coisas (objetos)”⁶². Noutra frente, o termo passa a assinalar uma apropriação do mundo menos conceitual, baseada num valor de “resistência do real” pela “vida do corpo e a dimensão do espaço”⁶³. Se não em representações “cronísticas” da vida, o cotidiano, mas principalmente o “familiar” no universo ficcional de Noll virá a longo prazo pelos vieses dessa discussão. Logo, intervindo na perspectiva dualística para daí atuar no além da figuração do mundo mais ou menos estabelecida, ou seria, validada, a partir da transversal entre a literatura instituída como arte verbal e a massa expressiva (modulável) de seu empenho.

**

Por ora, a percepção advinda dos contos confirma uma convivência de forças vetoriais contrárias que, ao culminarem no par movimento e estática – clamor de passagem e seu contragolpe –, traduzem a inviabilidade da simetria entre a parte e o todo⁶⁴. Como se percebe,

laços familiares e institucionais [...], vamos fazer um retrato dos que estão diante desta perdição 24 horas por dia. E nesse sentido até tenho uma certa moral – um desprendimento das coisas por opção, um desgarramento pela perdição, até, não é?”. (BRESSANE, 2000, n.p.).

⁵⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Perda do cotidiano. O que é “real” no nosso presente? In: _____. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Org. Luciana Villas Bôas; Trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012, p. 79.

⁶⁰ Ibid., p. 80.

⁶¹ Ibid., p. 79.

⁶² Ibid., p. 80.

⁶³ Ibid., p. 81.

⁶⁴ Idelber Avelar, em estudo sobre a literatura latino-americana em chave pós-ditatorial, ao ler na literatura de João Gilberto Noll um “impulso ao silêncio”, comenta um “paradoxo” de seus textos. Da constatação de que “nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas”, inevitável seria a impressão de que não haveria, de fato, mudança “[...] já que a experiência nunca se converte em saber narrável”. Por mais que tenha peso na elaboração narrativa, alcançando extremos como no caso de *Canoas e Marolas*, ainda por ser comentado, essa não conversão da experiência em saber narrável não parecerá válida adiante, de modo que o ímpeto leitor do trabalho será a favor da ideia de que tudo está em fluxo, e tudo muda, trajeto pelo qual se pode redimensionar ainda aquele impulso silêncio, ainda por ser comentado. Cf. AVELAR, Idelber. *Bildungsroman em suspense: quem ainda aprende com os relatos de viagens?* In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 218-219.

muitas serão as formas de se comunicar a constância desse estado de permanência em que a *perda de si em si* se torna uma constante trágica. Em panorama, as narrativas constroem uma generalizada atmosfera de estagnação, campo mais do que propício a mutações relacionais que tentam sanar esse desamparo; mutantes, afinal, se tende a banalizar a experiência humana. Caso de “A virgem dos espinhos”, em que à jovem protagonista, cercada por opressora masculinidade, se requer aparente retorno a um corpo sagrado. Seu irmão introduz a dinâmica compensatória filiando-se num agrupamento híbrido, misto de expressão religiosa fundamentalista e milícia armada.

O locutor deu uma nota oficial informando que a polícia prendera três estudantes que distribuía panfletos atentatórios à Segurança Nacional. Ele desligou o aparelho e falou que não se interessava mais por televisão, jornais, revistas, que essas coisas só mostravam a podridão do mundo, a indecência, o impropério. O impro o quê? – ela murmurou. Mas ele não ouviu e se refestelou no sofá-cama e disse que a cabeça dele tinha mudado desde que entrara numa organização chamada *Fé pela Moral do Povo Brasileiro*, e que ele via que agora a moral e os costumes estavam apodrecendo, que as mulheres já não eram mais virgens, que os subversivos tentavam a todo pano solapar o que restava de bom da sociedade, e que os integrantes da sua organização pensavam que era preciso a gente ser hoje um santo-guerreiro, que era preciso se manter casto e puro e ao mesmo tempo usar das armas que os subversivos usavam senão era o fim da sociedade, da família, da pátria, de Deus, porque não adiantava nada castigar essa gente nas prisões, era preciso mostrar a força contra o mal, ser menos indulgente. (CD, p. 56-57, grifo do autor).

A dita apropriação do armamento subversivo do outro levará, em sequência, à nova presença de um embrulho, assim como se dera em “Duelo antes da noite”. Aqui, no entanto, seu conteúdo é revelado: “um revólver, uma arma pequena, cano curto”, “dessas que não fazem barulho nenhum, ele foi dizendo, é dessas que *matam sem barulho* [...]” (CD, p. 57, grifo nosso). Eis o objeto valise capaz de instaurar alguma verdade, força distorcida de habitação do presente. A apresentação verbal e visual que virá em seguida institui uma aura para a arma de fogo, louvada como um bem simbólico, evangelizador. Reforça-se o lugar paradigmático que o objeto ocupa numa sociedade que, se baseada no princípio regulador da razão, acaba por redundar numa estrutura que o mesmo banaliza.

Essa ideia última procede de Mario Perniola, de quem os escritos filosóficos tratam largamente sobre a urgência de se estar em ligação com o presente. A banalidade destacada estaria em consonância com a terceira categoria que Guy Debord acresce à sua defesa de uma sociedade do espetáculo, ou seja, “espetacular integrado” que colocaria o mundo sob a chave

do segredo⁶⁵. As estruturas sócio-históricas que antes pareciam claras, em delimitada polarização, se esmaecem, tudo condenando a uma ocasional não transparência, afinal, como dito, a verdade ali permanece sob a mecânica simples de desembrulhar, ou retirar o véu, independentemente do exercício do pensamento. Como reforça Perniola, se permaneceria na prévia configuração dualista que Debord acreditou delimitar no entendimento primário da sociedade do espetáculo.

Para o autor de *Enigmas*, o fundamentalismo religioso em assunção no final do século XX apareceria como uma resposta crítica à “ideologia política” do espetacular concentrado, e às “frivolidades das sociedades do lazer” no espetacular difuso em acordo com a categorização de Debord. A promessa, no entanto, não se cumpre, ao passo que o fundamentalismo se torna também um instrumento da banalização da experiência por incutir numa “literariedade fixa e imóvel”⁶⁶ dos textos sagrados. Suspendem-se as interrogações de que se tece a vida espiritual, ao mesmo tempo suplanta o surgimento de um fanatismo agressivo que “idolatra a nua efetividade”⁶⁷. Talvez esta seja a característica forte dos conglomerados fundamentalistas e distópicos que a literatura de Noll arquitetou. A flecha que em seu texto impõe um futuro, é a mesma que ainda agora, na realidade histórico brasileira, demarca o presente.

Essa equação reducionista se aplicará uma vez mais em “O filho do Homem”, especialmente quanto à personagem Diana que nasce sob a entusiasta previsão materna de ser uma criança “*arregalada pro mundo*” (CD, p. 88, grifo nosso), o que se associa a todo um espírito de geração. Neste arco haverá notas de experiência que denotam um conhecimento vivencial – a paixão, o movimento estudantil e a poesia, brevíssima indicação de que escrevia poemas, e naquele único piquenique relatado, cantados ao pai. Mas seu trajeto sofre uma guinada brusca. Após tentativa falida de ser “cronista social”, é transferida para a seção policialesca de um jornal impresso, realizando-se de tal forma a defender que “a realidade deveria ser vista como se vê um fato policial, numa forma friamente descritiva” (CD, p. 90).

O esquema de adesão ao presente que se explicita expande sobre a noção de morada íntima uma outra de potencial coletivo, baseada no poder de controle. Se esse redimensionamento parece garantir uma espécie de (re)ingresso na marcha da História, seria possível apontar o seu contrário nas passagens de *O cego e a dançarina* em que há um jogo

⁶⁵ O autor se refere ao título *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, publicado em 1988.

⁶⁶ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*. Egípcio, Barroco e Neobarroco na sociedade e na arte. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2010, p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

perspectivo entre a vida e certas imagens de fundo histórico. Assim, a primeira se miniaturiza, conquanto as outras se avolumam, se agigantam opressivamente numa sobreposição de dimensões em que falta um denominador comum. Em “Duelo antes da noite” acontece o cruzamento, naquela estrada de terra, entre menina e menino com “caminhões paquidérmicos” apinhados de soldados (CD, p. 23).

Então *permaneceu calada*, olhando os soldados que passavam à esquerda em caminhões paquidérmicos e *matutando* para onde iriam aqueles soldados, onde é que tinha guerra pois os soldados deveriam ir para alguma guerra, eles *não falavam, não cantavam, carregavam um silêncio* que deixava a menina aflita, pensando para onde é que eles iam assim em silêncio e sem olhar pros dois, sem nem ao menos cumprimentar, um leve aceno. (CD, p. 23, grifo nosso).

Uma literalidade da permanência se adensa no movimento cruzado, em que silêncio se rebate com silêncio. A mesma gravidade da imagem, reforçada pela perspectiva, se reencontra como o *isto aí* que irrompe nos “céus” de “O filho do Homem”, como que irrompendo o real em relação à estreiteza daquele narrador: “lá fora um insistente avião atirava papezinhos alusivos à Semana da pátria, O BRASIL É A COMUNHÃO DE TODOS OS BRASILEIROS É A PAZ A HARMONIA O PROGRESSO E A ORDEM” (CD, p. 90, maiúsculas do autor). Ao término da narrativa nova alusão aos papezinhos atirados pelo céu reforçará a estática da imagem em que se pensa o narrador, a ele interdita qualquer possibilidade de continuar. Nesse *gap* apequena-se ainda mais a vida, miniatural em relação às imagens que deixam um rastro de assombro.

Pela qualidade físico-espacial desse desencontro repousa, na contramão da ideia de moradia, o sinal de uma marcante abstração dos espaços da ficção. Como não destacar a casa protagonista de “A construção da mentira”, visitada pelo jornalista em busca de uma grande matéria. O anfitrião que a todos conduz pincela o monumento em seus traços extravagantes, detalhes contados por seu avô. O forjado sincretismo a exhibir-se no jardim “todo de mármore e com ladrilhos portugueses, vegetação arcaica e fontes artificiais” (CD, p. 118), consome também os corpos, em especial, aquele da mãe do anfitrião exposta quase como um objeto⁶⁸. Uma velha senhora conservada viva “como essas plantas antigas”, junto de seu cachorro que igualmente “não consegue morrer”, afinal “quem passou da idade jovem fica infernizado por aqui até que algum deus se apiede” (CD, p. 118).

⁶⁸ O símile entre o corpo e o objeto (coisa) será desenvolvido adiante.

Afora esta casa ruína, a retenção da vida se espelha à indeterminação de outras espacialidades como a citada parada de beira de estrada, ou a casa de fim de estrada em “O cego e a dançarina”; também a praia deserta “distante do porto” (CD, p. 115) em “O banhista”. “Atenção à índole heterotópica dos espaços”, dirá Luis Alberto Brandão⁶⁹ só que em leitura de *Acenos e afagos*, romance de 2008. Observa o autor um processo contínuo de desfamiliarização espacial ao longo da narrativa, concomitante à própria geografia continental brasileira, graças ao percurso de seu protagonista. Haveria aí uma “matriz de desurbanização dos espaços”, ou apelando aos termos do narrador, de diluição se “desinteressado pelo espaço imediatamente ao redor” (AeA, p. 109), se enredado pela “ficção das coisas” (AeA, p. 54), e assim por diante.

Na sequência de sua leitura, Brandão sugere que o processo, ao questionar o próprio princípio de localização, se expande “a ponto de problematizar a solidez das convenções representacionais dos espaços narrativos”⁷⁰. Fato é que a construção das histórias de vida sob interrupção em *O cego e a dançarina* conflui a uma espécie de desmontagem da ficção mesma, desde que entendida como esfera acabada e perfeita. Índice relevante deste aspecto é a tendência de que haja uma também estática do espaço⁷¹ nos exemplos recapitulados, ou seja, uma estática que se percebe na evocação da caixa representativa que assim se revela ao se desconectar de qualquer entorno, como facilmente se percebe no experimento cênico; portanto, ao perder a organicidade da típica construção espacial pelo texto narrativo.

Numa síntese entre quadro e palco, há um relevo de composição acrescido de ambiência pela repetida reprodução passiva de músicas que funcionam como trilhas sonoras, a exemplo do mambo em “O cego e a dançarina”, o bolero em “O viajante”, ou a valsa em “O piano toca Ernesto Nazareth”. Quanto à personagem, modulações marcarão a comunicação dessa vida por demais circunscrita, rasurando-se a devida contiguidade à mimese do sujeito subjetivo humano. Assim, a errância das individualidades presumirá ao *ser* uma qualidade irreduzível, aspecto de máscara – não neutra – como no quadro em que se pinta o narrador de “A minha passagem”: “é pelo menos como me sinto agora nesse jardim de casa, no silencioso bairro Moinho de Vento [...], pássaros acompanham em volta e eu sou triste” (CD, p. 125, grifo nosso).

Com a desnaturalização da mecânica de algo representar via fábula, colapsada será a relação ideal entre a vida no mundo – configurada como num Grande teatro seu – e sua

⁶⁹ BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013, p. 248. (Estudos; 314).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁷¹ A tendência, ao longo de nosso trabalho, é a reversão do aspecto principalmente a partir da noção de *paisagem*.

passagem ao palco da literatura remetendo ao símile mais tradicional, aquele que se diz “italiano”. Palco da cortina e da ilusão, paralelo que se sabe utilizado por Theodor Adorno⁷² em texto sobre a variabilidade da narração em formas do romance contemporâneo no pós-guerra. A distância estética que assinala, entretanto, é igualmente pensada pela imagem gerada pela câmara de cinema. Mas em *O cego e a dançarina* efetiva será a proximidade com um modo de estruturação cênico. Assim, não apenas o drama humano se julga por essa lente, como também a literatura encontra um eixo possível para se auto problematizar.

Possível pensar por similitude ao percurso do teatro moderno ocidental em relação ao tratamento da fábula. Para Jean-Pierre Sarrazac, a mesma seria reestruturada quanto ao princípio clássico de organicidade, e não simplesmente abandonada na conjuntura de uma “crise do drama”. Para tanto, o autor valida duas fórmulas de orientação, bem visualizadas no pêndulo existente, por exemplo, entre B. Brecht e A. Strindberg: “o drama não é mais representado, o que é representado é um *voltar-se para* o drama”, e “o drama *da* vida substitui o drama *na* vida”⁷³. Uma leitura mais atenta de “O piano toca Ernesto Nazareth” afinaria essa aproximação de ideias, afinal, a narrativa em seus três parágrafos – considerando-se aquele menor uma partícula de transição –, apresenta-se como versão proseada de três unidades de uma peça.

A primeira parte se diria o prenúncio da cena, considerando que o narrador/ator, como que à coxia do palco, aos poucos situa o leitor num espaço, por isso mesmo é antes o quadro que se comunica em rubrica: “Um piano toca na sala, e a tarde é quente. Furtiva brisa sopra nas cortinas. Um piano toca o que parece ser uma Valsa de Ernesto Nazareth. Eu estou na varanda e custo a entrar” (CD, p. 103). Passando os olhos pelos equipamentos teatrais, comenta seu figurino – “estou coberto com um terno que desconheço”; em seguida, anota sua parceira já em cena. Seu automatismo é típico do ator que repete, mãos “sonâmbulas” tocando o piano, gesto movido por “absoluta falta de outra ocupação”; mãos que “tocam alguma coisa que pode ser uma certa Valsa de Ernesto Nazareth” (CD, p. 103), ou seja, elemento que permanece em suspenso enquanto não se supera este entreato a partir do qual se convida o espectador a tomar parte.

⁷² Cf. ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

⁷³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do pequeno gesto, 2013, p. 76, grifo do autor.

A imprecisão entre começar a peça ou a ela retornar será outro modo de deflagrar o inacabamento das estruturas de composição. Três trovoadas depois, como registra o narrador [ou se poderia dizer, três sinais como na cerimônia teatral], se passa, enfim, às luzes da representação. Chega-se à “soleira da porta” ou à boca de cena; algo aí se movimenta e precisa ser concluído, ou seja, o “espetáculo” propriamente dito que deveria se firmar na segunda unidade dessa releitura proseada de uma peça teatral. Por sua matéria, correto seria defender o retorno a um drama há muito começado. Os golpes iniciais de percepção do narrador estariam no lastro deste esgarçamento, ator que se abstrai à prontidão representativa, e motivo da fábula que envelhece no tempo juntamente de uma configuração específica da vida em sociedade.

Acaso do cansaço, a segunda unidade da peça – cena da não cena – será a menor das três partes. O fluxo de diálogo em apresentação indireta entre Ela e Eu (narrador) assimila algo daquele cenário burguês que emoldura os Sr. e Sra. Smith de Eugène Ionesco em *A cantora careca*, tremendamente ingleses em cada milímetro de sua existência. A pequena variação no diálogo, até a sua rápida exaustão, se percebe no trecho abaixo:

[...] eu digo os criados se foram. Ela diz os criados se foram. Eu digo isso é o que os romances europeus chamam de decadência da classe dominante. Ela diz isso é o que os romances chamam de decadência da classe dominante. Eu digo tanto faz. Ela diz tanto faz. Eu digo nós não somos reais. Ela diz mas já fomos quando não sabíamos – desculpa, ela pede. Eu peço desculpa. Ela pede desculpa. Desculpa em unísono. [...] Nada se diz. (CD, p. 104.)

A terceira e última unidade se nomearia como metacena, sendo a mais extensa. Nesta o casal de personagens se volta para a impossibilidade de seu drama, que já não é representado e muito menos vivido. Se bem localizada a decadência e a derrocada de um certo quadro aristocrático ali comunicado no limite das máscaras teatrais, seu recolhimento pela ficção por meio de um desmonte formal indicará, como dito, recusa à função palco ilusionista da literatura. Recusa à fantasia *voyeur* de uma “janela” indiscreta que se abre à intimidade da morada, implicando na lógica, defendida por Roland Barthes, de que a representação é antes o que se realiza “enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo de que seu olho (ou sua mente) será vértice”⁷⁴; ideia aplicável ao teatro que dramatiza sua própria limitação ilusionista, jogando com a ignorância de seu prospecto.

⁷⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 85.

**

A vida nos contos do começo de Noll situa-se numa antessala, ameaça de paralisia da aventura humana. Por sua amplitude, tangenciando aspectos narrativos e representativos, é qualidade que também contamina a literatura. Caberia a ela um estado de prólogo advindo do problemático convívio entre movimento e estagnação. De modo que, já em estreia, Noll parece ter se antecipado à exacerbada leitura crítica da motricidade humana em sua obra, a que se espera devotada à ação, dando sentido assim à vida representada e à mecânica fabular. De toda forma, à medida em que o tempo presente da ficção se permite ler como um ponto intermediário, havendo um resto de passado e um desejo de futuro – desconhecido o ato que a ambos apagasse⁷⁵ –, torna-se inviável defendê-lo totalmente da manutenção de uma certa anomia, por mais que esta se pudesse refutar a favor de um ideal utópico⁷⁶.

Nessa direção ganha destaque na leitura de sua obra o vetor que constantemente aponta para a linha distante do horizonte, como aquela em “Duelo antes da noite”, ou mesmo em “O viajante”, quando se está no entremeio entre partir e chegar; horizonte que se alcança em “Marilyn no inferno” de maneira trágica como se poderá perceber. Sendo este um critério privilegiado, ele poderia ser denominado como topologia da horizontalidade. O “lá” ao término de uma viagem, além oceano, o depois num “outro dia”, numa “outra vida”, enfim, uma série de projeções na perspectiva fabular que, ao não representarem certeza, se adensam como similar promessa de literatura. Talvez uma nova literatura, uma outra literatura se liberta, enfim, também os impasses da forma narrativa.

Na condição de obra processo, a coletânea de contos em menor grau tomaria para si a autonomia de algo começar, especialmente quanto a todo o sentido de urgência que englobaria vida social e expressão artística. Haveria então uma distinção entre o tempo da literatura e

⁷⁵ Paráfrase da seguinte passagem do romance de estreia: “Afrodite não sabia mais escrever. Na última madrugada foi escrever um bilhete para o bedel e o que saiu foram traços sem rota. Me chamou, chorou, pediu que eu a ajudasse, perguntei em que eu poderia ser útil, respondeu que o útil lhe dava nojo, queria o ato que apagasse o passado e o futuro, queria o ato que dissolvesse a relação causa-efeito. Queria porque queria. Afrodite estava ficando estupidamente egoísta. *Queria o ato que apagasse o passado e o futuro, queria o ato que dissolvesse a relação causa e efeito.*” (NOLL, FC, p. 87, grifo nosso).

⁷⁶ Em entrevista o autor comenta: “Vários críticos já apontaram no meu trabalho a questão da pane da utopia. Mas você salienta um aspecto que é muito mais rico. Meus personagens vivem essa *via crucis* porque não conseguem renunciar à utopia. Neste sentido, eu sou um velho hippie. Domingos de Oliveira, em entrevista recente, disse que acredita na ressurreição de um horizonte dessa filosofia que vingou com tanto apetite no fim da década de 60 e começo dos 70, que foi a contra-cultura. Sou mesmo um velho hippie tentando demonstrar personagens que querem sair do amortecimento. Meus personagens são utopias ambulantes. São ambulantes por natureza. São seres ambulantes. E agora me dou conta que são também utopias ambulantes.” NOLL, João Gilberto. Sou um velho hippie. *Copo de mar*, 2000. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm.

aquele da ficção. Enquanto este tenta se afirmar, começado já seria o tempo primeiro pelo qual se desloca o autor no ato “de uma performatividade literária”, “performatividade crítica ou em crise” nas palavras de Jacques Derrida⁷⁷. De alguma maneira isto se relaciona com a nota de racionalização do apelo criativo em Noll, acima de qualquer sugestão de um fluxo poético⁷⁸. Uma literatura de experimentos [não experimental] que já remonta aos contos que publica na década anterior, como o par que integra a coletânea de autores gaúchos *Roda de Fogo*, organizada por Carlos Jorge Appel.

Para que não se estabeleça o prospecto de anomia do presente temporal como limite, opta-se por entender tais aspectos convergindo a uma interrogação sem fim sobre estar presente, conquanto começado é o tempo da literatura. Assim, tatear o valor da condição humana não irá se separar do movimento contínuo de dar corpo ao texto – isto é, fazer com que ele aconteça pelo corpo na página, sabendo-se da negação do autor ao “caminho formalista, onde existe o reinado do significante”⁷⁹. Em relação aos termos dicotômicos do logocentrismo ocidental – os quais a dinâmica desconstrutivista tendeu rasurar –, isto representaria estar antes em trânsito: pensar através da matéria [maleabilidade] e não apenas da forma [essencialidade], através do espaço [que se ocupa] e não apenas do tempo [em que se sublima], pensar em superfície [que impacta] e não apenas em fundo [que explica].

Pensar em presença e não apenas em subjetividade, à medida em que o termo, como observa Hans U. Gumbrecht⁸⁰, sinaliza “uma relação espacial com o mundo e seus objetos”. Quando a medida dos eventos ou dos processos mais fortemente caminharem à lógica do impacto, se falaria em produção de presença, remetendo o verbo à etimologia de “trazer para diante”⁸¹. Iluminar este pressuposto relacional entre as coisas no mundo, aparece no autor como sinônimo de reaver tal processo à posição subalterna quanto a práxis das Humanidades, incontestável o princípio interpretativo. Para o autor, transitar entre a ideia de uma cultura do

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. *Essa estranha intuição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marilene Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 60-61.

⁷⁸ De acordo com o depoimento do autor para a edição de *Autores Gaúchos*, a produção dos contos teria sido concentrada e razoavelmente rápida a se considerar o seu volume. Além disso, Noll valoriza na entrevista a simultaneidade do acompanhamento psicanalítico à época da escrita. “*O cego e a dançarina* foi um livro que eu levei todo para o meu analista. Ele não dizia nada, foi impecável. Quando se tratava da produção literária, apenas ouvia. Hoje a minha relação com a psicanálise é diferente. Gosto muito de ler sobre o assunto, mas mais no sentido de ter um conhecimento antropológico do que realmente estar aí para me sanar”. (ZILBERMAN et. al., 1989, p.7).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RIO, 2010.

⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

sentido e outra baseada na presença – distinguindo-as ainda que de forma idealizada – aparece como motivo de uma postura teórica mais conciliadora⁸².

No conto último de *O cego e a dançarina* é inebriante a presença enigmática de uma mulher que dança, reflexo imprevisto de Salomé; “volteios de uma dança mística serpenteiam os contornos literários nollianos”, dirá Regina Céli⁸³ ao entrever a cena que também se arremessa às páginas de *A céu aberto*, romance de 1996. Pelo viés de sua inquieta imaginação, no convés de um navio se revelará ao narrador uma mulher com a cabeça coberta por um véu – “me pergunto se é árabe, odalisca” (CA, p. 93). Pelo sentimento mortal que congrega Salomé, e pela ocorrência que encerra o citado conto, Céli dirá de uma metáfora da morte da arte de narrar, também de uma “civilização que, investindo na imagem, afasta-se da linguagem”⁸⁴. Mas essa dança mística e enigmática é também o que impacta a percepção, e assim fere em aguda beleza, seduz. Se rasurada a arte de narrar, é em sua onipotência de significação.

A Salomé de Noll e seus muitos ecos, como se verá, comunga o sentimento do rito que avulta um imaginário que acena para além Ocidente – sem, contudo, deixar de figurar nessas páginas com certa casualidade ou acaso. É como a parada diante do mar pelo narrador de *A fúria do corpo*, tomando-o de assalto o assombro da vida. Flores brancas lhe serão dadas por uma “mãe-preta-de-santo” toda de branco, para que sejam devolvidas a Iemanjá; cena de uma “quase exaltação” (FC, p. 177). A este contorno de mundo possível de se sublinhar, há de se atentar ao ensaio ou experimento de passagem entre efeitos de sentido e efeitos de presença numa ordem também formal, estética. A literatura, apesar de circunscrita no aparato verbal, envolta com o ofício narrativo, se arriscaria, assim, em busca da poesia a partir de diferentes ensinamentos de se estar-no-mundo.

**

⁸² O autor nos fala sobre uma polarização, no campo das Humanidades, entre o que denomina por práticas intelectuais “duras” e “suaves”. Seu fio reflexivo remonta ao cenário cumulativo às duas Grandes guerras mundiais, espaço para a tese de que “durante as primeiras décadas do século XX houve dois tipos paralelos de reação à perda da referência ao mundo e da dimensão da percepção: as várias formas de construcionismo, por um lado, e as diferentes tentativas de reaver a referência e a percepção, por outro”. No âmbito dos estudos literários se perceberia, por exemplo, o intervalo entre as correntes críticas mais programáticas, em maior confluência linguística, e as tendências empreendidas a partir de 1970 como a atitude de desconstrução, questionando qual seja a lógica operante. (Ibid., p. 71-72).

⁸³ SILVA, Regina Céli A. *Vampiros com dentes cariados: literatura e cinema em João Gilberto Noll, João do Rio e Bram Stoker*. Rio de Janeiro: Ágora da ilha, 2002, p. 63.

⁸⁴ Ibid., p. 64.

Há dois caminhos para se aprofundar o dito drama humano, focalizado aqui pelo eixo da descontinuidade e continuidade dos seres, mas também, da literatura. De imediato, elege-se como ponto de esteio a narrativa homônima que fecha a obra de estreia, “O cego e a dançarina”. A partir daí se poderá averiguar – mantendo-se o olhar panorâmico – um princípio de acontecimento literário a partir de uma crueza dos fatos em acordo com o vocabulário do autor, ou seja, quando a medida da presença se dá por um corpo sacrificial. Uma primeira forma de continuidade, portanto, com teor trágico, mas que mantém no horizonte criativo a inquietação de se ocupar o espaço da literatura.

Capítulo 2

Delírio do acontecimento

2.1

Olhar e ser olhado: dinâmica perspectiva em “O cego e a dançarina”

“O cego a dançarina”, vigésimo quinto e último conto da coletânea de estreia, formula de forma concentrada o problema da continuidade antes num campo racional. O diferencial deste simbólico conto/casa de fim estrada será o fato de que, havendo uma problematização do discurso, esta envolverá declarada consciência de ofício; afinal, trata-se de um personagem escritor, ou tão somente um narrador que escreve e sobre isso reflete. Dedicando-se aos termos dessa reflexão, a mesma alcança o porquê da circunstância ficcional, não sendo apenas comunicada, mas dramatizada como logo se percebe nos termos do parágrafo de abertura:

Sempre *falei em* pássaros. Azuis, amarelos, brancos, araras incolores. Súbito canto. Sempre *falei num* voo que me parece demasiado. Não sei explicar melhor sobre isto porque aconteceu um fato que é mais voraz do que as *palavras em* pássaros. Um fato que exaure todas as demais possibilidades. Pois é um fato cruento. (CD, p. 139, grifo nosso).

Falar em situa um modo de escrita que se estende ao passado, tarefa recorrente, de fé, conduzindo assim à presente sensação de demasia. Há uma nota de cansaço que substitui a realização do *falar* em si por sua discussão, barreira da libido expressiva. Colocado no centro da ocasião fabular, este sujeito não bem principia por narrar uma história, mas, junto ao leitor – o qual convoca retoricamente pelo conjunto de três perguntas – confidenciaria o seu processo. Diríamos um narrador alter ego de seu autor, que ao ser levado para a cena, enunciaria uma relação direta – espécie de corpo a corpo – entre a dimensão de quem cria (a que se diria real), e a dimensão fruto da criação (a que se diria fictícia).

Ainda assim, ao mesmo caberá posição também nos meandros de uma relação mínima estabelecida com a personagem que o acompanha, identificada apenas como “Loura” –, reiterando-se nesta via a obstrução do desejo.

A Loura e eu, tudo lembrando um ensolarado anêmico. Não é que eu não gostasse dela nem ela não gostasse de mim. Gostávamos sim. Mas havia uma solidão que nos abatia um pouco. Um remorso por não conseguirmos ainda.

O quê? Conseguirmos a decisão do sim. Ela e eu, sozinhos, errantes em nossa individualidade. *Queríamos e não queríamos. O desejo doía.* E havia uma gaiola com um pássaro mudo. (CD, p. 139, grifo nosso).

Na imagem última de um pássaro mudo se cruzam os registros, sublinhando ainda maior qual seja o desequilíbrio entre as fontes da libido. Mas também esta nuance, capaz de tornar o narrador um pouco mais “humano” – e personagem –, parecerá envolvida pelo problema de composição que se dramatiza. Isto implica que, apesar do adendo último, e da sugestão primeira de ser levado para a cena, o mesmo permanecerá encoberto por aquela nuvem de virtualidade que ao sujeito do discurso narrativo se diria típica. Melhor maneira de se perceber esse aspecto será atentar ao seu recuo aos olhares, como se o lugar irradiador que ocupa fosse o ponto cego comum ao autor; ponto de esquivo, mas também de projeção, lugar de quem recorta a moldura pela ótica.

Havia do lado um restaurante de beira de estrada – Restaurante Pathé – onde uma mulher *dançava continuamente* ao som do mesmo mambo. O disco arranhava a manhã quente.

Quando eu passava na frente do restaurante *a mulher me olhava sem parecer.* Um adolescente encosta a bicicleta na parede do restaurante para olhá-la. Ela usa um *vestido rosa suado.* *O mambo é interminável.* (CD, p. 139-140, grifo nosso).

Em lugar à circunstância ficcional destaca-se a composição do quadro. A casa formando uma primeira moldura, e em seu limite dois personagens, desenho que só ganhará concretude adiante. O restaurante ao lado compõe nova moldura junto de outro par de personagens que melhor se visualiza, em especial pela caracterização da mulher. Dançar continuamente, um mambo interminável, com um vestido rosa suado, estabelece a dimensão de algo fixado, que permanece no tempo como uma pintura, composição imaginária ou sonho.

Antes a qualquer termo de ação – de que toma proveito a construção narrativa e a definição de personagens – prevalece o posicionamento no espaço de corpos que se definem pela medida relacional estabelecida – perto/longe, lá/aqui, dentro/fora. Descontada a sequência final do conto – por sua guinada intempestiva –, seria da ordem da ação, portanto, o que se desenvolve em termos de perspectiva. Narrar, por enquanto, é sinônimo de menear, avançando as linhas do texto por uma espécie de mimese da disposição humana em perceber o redor. Assim se caminha, há implicação de movimento, ainda que grande parte desse exercício se sustente sobre uma imagem a repetir-se no tempo – um *looping* em afinidade com o inebriar mesmo da dança.

A dinâmica do olhar em si – entre esquivar e projetar – se destaca na seguinte composição: “quando eu passava na frente do restaurante *a mulher me olhava sem parecer*”. Para melhor aclimatar aquela imagem em repetição, se recorre ao pretexto verossímil de passar diante do restaurante, daí a possibilidade de registrá-la como algo recorrente. Contudo, o gesto indicado não encontra um porquê também verossímil, afinal, trata-se de dois lugares que, fora qualquer contorno casual ou cotidiano, espelham a geografia erna que os deslocaliza. Restaria ler a indicação de “passar diante” do restaurante também em sentido não literal e repetitivo que não conhece outro fim senão o mais imediato, sendo assim falho em assegurar uma “naturalidade” fabular.

Ao proceder de tal forma, o narrador reforça a sinalização de algo que vem vindo de um ponto ulterior, como nas primeiras linhas; sinaliza à percepção de sua presença a dedicar-se àquela imagem que lhe toma. O papel do criador se faz correlato à figura do *voyeur* que no desejo do olhar torna intrínseco observação e invenção, ou mesmo, tende a reduzir o primeiro ao último. A ausência de correspondência pelo observado, no caso, a mulher, se coloca junto à frase “olhava sem parecer”, rebatendo o olhar na quarta parede da moldura, na face do retângulo geométrico; afinal, o perigo da expressão também afeta o espaço conquanto se indaga: “já viram um restaurante de beira de estrada? Descrevê-lo seria um risco, já que quem o vê não o percebe. Apenas ela na dança interminável” (CD, p. 140).

O “vazio” semântico do quadro o faz reduzido à materialidade da mulher que dança e ao adolescente que olha, porém, desatento. Estas linhas primeiras se limitam àquilo que ao narrador chega, e que até este ponto permanece recuado na privilegiada posição de observador, até mesmo em relação à Loura, seu elo com a “vida”. Enquanto não aparece propriamente em cena – e considerando que este quadro será de vital importância no avançar do texto – também a Loura se deixa corromper pela indicação recorrente de uma atmosfera quente, como que determinada por um excesso de luz prejudicial à exata apreensão – sensação maior de um “ensolarado anêmico” (CD, p. 139).

A segunda seção da narrativa abre com a possibilidade de reverter a passividade da imagem que, se alimenta o imaginário por sua qualidade enigmática, não deixa de corromper o princípio mais tradicional de ação narrativa. O destaque para a nota ensolarada irá se atualizar então nesta tentativa de mudança de rumo, num tema que lhe seria próprio, adensando-se os significados:

Não chove há ano e meio. A terra em volta se cresta. Há um sensacionalismo nordestino nessa terra assim ferida, mas a mulher e o adolescente ignoram qualquer Nordeste. E no entanto são atingidos. Tão atingidos que a mulher pensa que dança mas está apenas aturdida por vermes e o adolescente pensa que olha uma mulher que deseja mas de fato olha a mancha rosa suada que dança na sua quase cegueira.

São de primeira mão essas informações. Não que eu seja médico para desvendar num breve olhar os vermes e a cegueira de quem quer que seja, mas como confessei no início, as palavras em pássaros me atacam frequentemente e voam sem deixar que a minha língua possa freá-las. (CD, p. 140).

Passamos a uma reflexão mais detida sobre as implicações do olhar e a composição literária no contraponto entre as palavras que atacam e voam sem a possibilidade de freio, e a língua em “seu natural repouso”, tangendo “palavras insuspeitadas até ali” (CD, p. 140)⁸⁵. De um lado a ideia que chega de pronto, de outro como “algo recolhido e testemunhado num trânsito”, “espécie de lixo ou de secreção de um trajeto ou de uma andança”⁸⁶. A ideia junto do movimento dialoga com a sugestão do repouso da língua, a palavra – símile do corpo – se adensando, correndo junto à superfície sobre a qual imprime contato antes a exprimir ideia. Aí pode-se entrever o atrito com o instante que o autor lê em Clarice Lispector, e que se potencializa em outros sistemas artísticos – como completa o narrador de “O cego e a dançarina”:

[...] coisa que se parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio. Por isso, de uns tempos para cá, o cinema tem me seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem voos musicais (embora tantos filmes neguem isso)? Queria olhar e registrar com uma câmera a mulher que dança e o adolescente que vê, uma *câmera paciente* que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira. (CD, p. 140, grifo nosso).

Com o trabalho desse olhar em modo de câmera paciente, o quadro que contém a mulher e o adolescente encontraria alguma autonomia, de modo que em suas partes mínimas (os gestos,

⁸⁵ Acredita-se que a passagem possa incutir numa imprecisão interpretativa, principalmente pelo excesso de símbolos, de analogias sobrepostas, de maneira que os termos parecem ora se coadunarem para depois se oporem. Caso especial da expressão *palavras em pássaros*, que a princípio parece corresponder à ideia de acontecimento literário. No entanto, ela não se desassocia de uma delimitação do sentido, como ocorre na passagem citada, sendo este o fator considerado em nossa leitura.

⁸⁶ PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. In: _____. *Testemunho transiente*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 219. Cita-se o primeiro texto, fora a Introdução, do título original de 2009. A noção de instabilidade vai ao encontro da narrativa – problemática – de instalação no mundo pelo sujeito desenvolvida ao esgotamento por Pessanha. No exercício ensaístico citado, isto se dá acerca de uma topologia, linha no horizonte que separa dois tipos de sujeitos no mundo: os “abismais” os “figurantes”.

as cores...) não se reduziria a um complemento de expressividade ao encadeamento narrativo, à ideia que vem. Diria Jacques Rancière sobre uma “troca de papéis entre a descrição e a narração, entre a pintura e a literatura”⁸⁷. Aplicando isto à *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, o autor nos conduz ao entendimento não de uma ruptura simples e arbitrária entre o inteligível e o sensível, mas uma construção baseada na “relação sem relação entre duas cadeias factuais”⁸⁸: aquela narrativa, linha reta ao horizonte, e aquela dos microeventos, dispersa e aleatória. De todo, aponta-se para uma mudança na função da imagem que não apenas suplementa a ação.

Dramatiza-se ou se ensaia, portanto, modos distintos de apreensão das coisas pela ficção, o que se pode sumarizar tomando de empréstimo o contraponto que Mario Perniola⁸⁹ estabelece entre idolatria e fetichismo no contexto de formas expressivas que tendem a se singular por um devir inorgânico – motivo pelo qual se afunila adiante seu diálogo. O narrador voyeur, como dito, supera aquela languidez das imagens em sentido à idolatria, isto é, replica neste contexto algo do comportamento sobretudo solidário com o idealismo estético e ético de base orgânica, comportamento que soleniza e essencializa. O comentário, contudo, entende a resultante do processo com tons sensacionalistas, ali aparentando uma redução [outra] do que é local, da relação entre letra e geografia.

De outra forma, enquanto não se é atacado pela língua em voo que introduz a ideia, ou como se diz no conto, que agrega informação, se cambia mais fortemente a um símile entre a premissa narrativa – ou criadora acima de tudo – e o “dispositivo fetichista”. Afinal, como destaca Perniola, este presume uma “insubordinação da coisa em relação ao organismo vivo, ao sistema, à estrutura que pretendem englobá-la”⁹⁰. Daí a pressuposição de que no fetiche a idolatria da entendida humana e orgânica varia ao trânsito de uma indistinção – “implacável universalidade reificadora” –, quando tudo e qualquer coisa lhe pode ser objeto, “plantas e animais, homens e pedras, sons, cores, sabores, sensações, experiências, ideias, sentimentos, paixões”⁹¹. O destaque por vir à estátua de pedra que aparecerá ao término de “O cego e a dançarina”, como observador privilegiado, será uma volta sobre este ponto.

⁸⁷ RANCIÈRE, 2012, p. 117.

⁸⁸ Ibid., p. 118. A passagem de Rancière, apesar de pontual, abre para uma reflexão ainda por vir sobre uma pensatividade da imagem.

⁸⁹ PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005. (Coleção Atopos: novos espaços de comunicação).

⁹⁰ Ibid., p. 70.

⁹¹ Ibid., p. 68.

No espaço de “O cego e a dançarina”, entretanto, o quadro inicial da mulher que dança e do adolescente que observa já será devidamente orientado, a ele cabendo uma destinação maior. Afinal, é através dessa imagem devaneio que se pode apreender a figura da narração tateando junto ao recorte geométrico; ao mesmo tempo, conquanto persiste um tom retórico, uma conversa sobre o ofício, é também o quadro imagem-motivo de um *work in progress*. Ao desaparecer, enquanto estivera “matutando sofismas” (CD, p. 141), o novo parágrafo/seção se retrai ao limite da atmosfera, passagem em que não bem se vê, mas se sente pela acolhida do mambo que não cessa de tocar, “é o único que continua” (CD, p. 141). Até que reencontrará, superando o devaneio, um fio capaz de o presentificar.

O mambo é cantado em castelhano e tem uma parte que diz “venho ferido de uma pátria sem fronteiras”. “Uma pátria sem fronteiras” é eu estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolta Sul dos Estados Unidos num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams, em que o tédio da ensolarada tarde brinca com os cabelos da Loura que os sacode para que sequem ao sol da varanda da casa que alugamos? O Restaurante Pathé *ficou para trás*. E ficaram para trás os sofismas acerca das palavras em pássaros e da pele naturalista do cinema. (CD, p. 141, grifo nosso).

A longa sentença que se encerra com uma imprevista interrogação parece em dúvida de si, efeito da indeterminação narrativa que ali avança aos solavancos; reúne em frenesi imagens⁹² a partir das quais pudesse algo dizer, significar, em especial quando tudo incorre no risco de ficar para trás. A Loura enovela-se numa personagem-ideia que “poderia ser a Tuesday Weld”, mas dessa possibilidade ela sequer saber. Apesar de enlaçar o narrador à cena pelo impasse da libido, também a ela cabe um aspecto genérico, assemelhando-se à relação entre mulher que dança e adolescente. Personagens que não sabem, não veem, mas como marionetes são convocados à vida, o que no caso da Loura envolve a representativa marca de dentes que traz na nádega direita.

⁹² Sobre a sinalização feita por Noll em sua obra para outras técnicas, se sabe de destaque em *O cego e a dançarina* também o grande volume de referências culturais, portanto, acompanhando a diversidade técnica seus respectivos imaginários. Caberia a defesa nessa expansão textual de uma operação aproximada do hipertexto digital, afinal, trata-se de uma função que se confirmada presente num determinado texto, não lhe designa uma qualidade irreduzível. Antes, o que anuncia o hipertexto é justamente a possibilidade de movimento, de fluxo alternado. É essa premissa virtual de trânsito – o que não está nem aqui e nem lá – que condicionaria sobremodo o grande repertório imagético na obra, que assim como a questão técnica não poderia ser destacado como coisa em si. O descentramento reforçado por essa ideia de hipertexto em *O cego e a dançarina* complexifica ainda a narrativa da vida humana, empobrecida muitas vezes a personagens-ideias, a um sistema virtual que por ora não pode significar disponibilidade, como defenderá Mario Perniola a respeito do sentimento da coisa. Volta-se à questão.

Trata-se de uma espécie de insurgência do corpo por debaixo da pele das ideias, ou seja, daquilo que é orgânico, podendo assim vir a imputar um sentido de vida. Insurge, a bem dizer, a partir de uma certa arqueologia do desejo, se necessário perfurar as superfícies, investigar desde dentro. Em “O filho do Homem” ocorrerá uma contrariedade imediata à crença no amor romântico, ao anseio de ser feliz – “eu quero um filho de ti, diz Eva; uma criança sadia, arregalada pro mundo, cheia de vida; se for menino poremos o nome de Pedro, se for menina de Diana. Gosta, amor? Eu respondo que sim, que gosto e que seremos felizes” (CD, p. 88). Com a troca de parágrafo, lemos:

Sete dias depois casamos, eu trouxe Eva e o filho para o Rio, e deste casamento nasceu uma formosa menina. Quando cresceu apaixonou-se por Miro, o filho de Eva, o rapaz entrava no quarto de Diana todas as madrugadas, eu apertava o travesseiro contra os ouvidos, enquanto os dois se amavam Eva *me apertava o braço e crivava as unhas até sangrar*. Nós dois, eu e Eva já não conseguíamos fazer amor, Eva virava o rosto contra a parede, o lençol branco no chão, eu tirava a calça do pijama, tentava, mas eu e Eva resistíamos à energia que porventura. (CD, p. 88, grifo nosso).

Pelos termos da composição, o crivar das unhas se parece com uma reação-resposta ao enquadramento simultâneo da relação incestuosa entre os dois irmãos; gesto em cadeia a partir de uma situação tabu que procede com o anseio generalizado por comunhão. Nesse sentido, alguma vida é a coisa que *acontece* na persistência mesma do gesto de crivar as unhas na superfície do corpo. Diz-se vida, afinal, ali figura um fluxo contrário a todos os sinais opostos de estagnação; não apenas aqueles que pragmaticamente pairam como tema, mas também o que apela à dinâmica da própria narrativa, a se lembrar, ensaio de passagem entre pai e filho, velho e novo.

Mas será a especificidade anatômica da dentição a ter maior alcance na obra de Noll. A mesma marca de mordida a que se chama atenção na personagem que acompanha mais de perto o narrador de “O cego e a dançarina” será percebida em outra loura, a jovem professora Ruth em conto de mesmo nome. Aí apela-se novamente ao verbo *falar*, ocasionando ao princípio da ficção uma nebulosa entre voz e escrita até que se imponha a presença efetiva de um narrador personagem; no passado, um dos alunos de Ruth, no presente, um exilado político em Paris. Mais do que contingente de deslocamento físico, há de se pensar o exílio como sentimento trabalhado a partir da tangente Ruth.

Em sala de aula, a professora de história se fixa numa espécie de símbolo coletivo entrevisto na coloração dos cabelos, nas nuances da pele e no vermelho do casaco de lã que

costumava vestir. À distância espacial assegurada pelo lugar professoral, súbita será a anotação em sua figura de “uma coisa santa mas ao mesmo tempo profana”, o que a todos prendia num “misto de devoção e prazer” (CD, p. 76). Eis que a admiração ou adoração platônica juvenil transita a uma espécie de cumulativo anseio oral, primeiramente pontuado na sugestão de que todos iriam “beber” as aulas de História por ela ministradas. A percepção dos braços, “pele clara, com duas ou três manchas roxas” (CD, p. 74), aflora a suposição imaginativa de “mordidas”, “dentes afiados contra aquela pela alva” (CD, p. 78).

Com a trágica e repentina morte de Ruth num acidente de carro e a rápida sucessão dos fatos, logo o Exilado receberá na livraria parisiense em que trabalha a visita da correspondente de um jornal paulista, símile do símbolo sagrado que fora Ruth, mesmos cabelos e cor do casaco. O nome Lúcia será *salivado* em retorno pelo narrador, atento agora aos “braços sem nenhuma mancha” (CD, p. 79). De seu encontro sexual, a passagem:

Nua sob o lençol revoltado e branco ela ressona satisfeita. O braço descoberto e oferecendo-se. O Exilado o olha como que sonhando e não resiste: curva-se pacientemente e morde o braço, morde com uma gana plácida e que acorda Lúcia já com a marca rosa dos dentes e a faz dizer sonhei. (CD, p. 79).

Entende-se que na projeção em Lúcia haveria um desdobramento de todo o desejo progressivo. Quem bebe a aula, mas também saliva o nome, enfim morde o símbolo pacientemente e com gana plácida. Ao toque narrativo turvo, somado ainda às premissas de fundo histórico – que reforçam a sugestão de espaço intermediário, estagnado – sobrepõe-se a crueza de “comer” o outro, ainda que em delírio, em sonho culpado. Antes a um anseio canibal, pouco presente na literatura de Noll⁹³, há um quê de vampirismo crivado na ideia-imagem dos caninos afiados, o que bem ilumina a imagem de capa da segunda edição da obra de estreia, publicada somente em 1986 pela também porto-alegrense L&PM Editores.

⁹³ Pode-se tomar como exemplo uma passagem pontual de *A céu aberto*, sabendo-se que a mesma permanece no âmbito do devaneio: “[...] eu ia matutando que de manhã cedinho eu deitaria na cama onde já estaria minha mulher e enfiaria a mão entre suas pernas e beijaria sua nuca e arrancaria se deixassem um naco de carne do braço e um grito lancinante dela, os meus dentes afundam com destreza no ombro, encontram o osso da espádua firme, enfio por trás e ela grita, dou seis bombeadas e me acabo” (CA, p. 69).

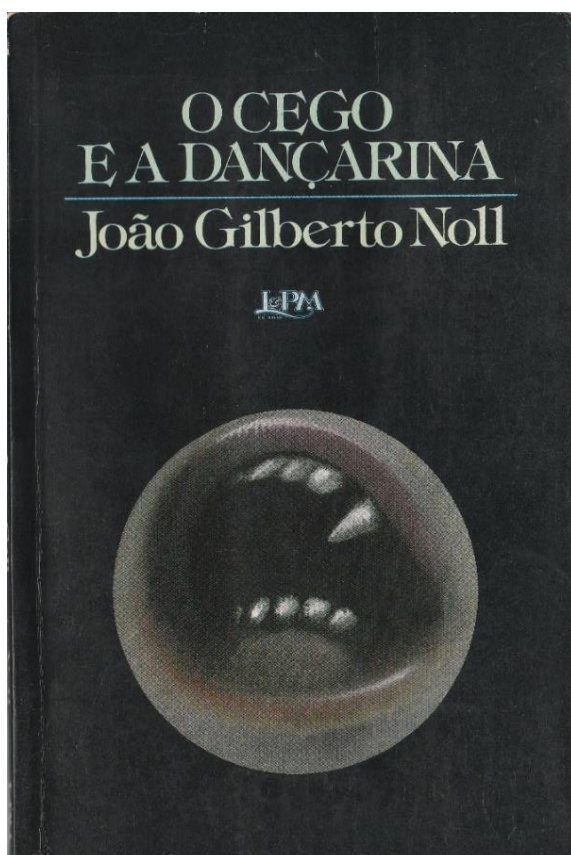


Figura 1 - Capa da 2ª edição de *O cego e a dançarina*, de 1986. Desenho assinado por Caulos. (Fonte e reprodução nossa).

No desenho do ilustrador e cartunista Caulos se sobrepõe ao fundo negro uma boca aberta – contida em circunferência exata – a exhibir triunfal um canino, embaçado num certo ponto o encontro do contorno dos lábios. O recorte ilustra o comentário anterior quanto a plasticidade da boca, e o faz assinalando a impressão que, vez e outra, a composição de Noll desperta sobre um aumento de escala da anatomia humana; exercício que transitaria entre a mecânica do *zoom* cinematográfico e uma figuração expressionista. Nesse ínterim, há quadros que parecem se autonomizar ao todo ficcional, como quando ao fluxo de pessoas andando pelo calçadão, acresce o narrador de *A fúria de corpo*: “e uma criança mostrava os dentes pra mim. Eu mostrei os dentes pra ela” (FC, p. 57, grifo nosso). Dentes, ou armas de uma glória insuspeita.

Por certo, a imagem não se ausenta ao diálogo com a passagem de “Bodas de Narciso” – conto ao qual ainda se volta –, sabendo-se que o protagonista Luiz,

barbeia-se na frente do espelho como o condenado do dia. Lera um livro policial em que Lucien Broux, o vampiro e estripador de sete mulheres, barbeia-se sozinho por horas antes de ser guilhotinado. A navalha passeia pelo rosto em total descompromisso com a barba. *Luiz sorri para o espelho e faltam-lhe os dentes. Sonha com dois caninos penetrantes*”. (CD, p. 112, grifo nosso).

O elemento vampiresco é retraído ao “sonho”, assim como a eminência do bote, substituído pelo desenho de *clown* nesse forçar um sorriso afim de exhibir os dentes que faltam, como se ausência de um imprimisse uma qualidade patética ao outro. Assim será ao logo da obra de Noll, ou seja, o elemento anatômico reincidentemente apanhado em sua ausência, em suas falhas, “livros cheios de miseráveis sem dentes”, como na literatura do escritor em entrevista no conto de Rubem Fonseca⁹⁴.

Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?” / “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes”. / “Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos”. / “Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois o outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco”.

No relato em questão a ausência dos dentes como sintoma social e material é o que se aponta para qualificar a obra literária como pornográfica, visto que o elemento só se comenta a partir da interrogação pelo jornalista. Pornográfico seria então o sinal de miséria compartilhado com a vida, e que alguns leitores sequer suportam. Havendo muito dessa miséria obscena em Noll, o que ela parece confirmar sobre a literatura, no entanto, seria o seu eminente caráter desdentado, metáfora de uma vitalidade em falta ou por vir. Portanto, elemento que menos afirma, e mais problematiza, talvez o motivo por que nunca cessa de rolar ao longo do tempo o simbólico sonho dos caninos afiados.

Em *Harmada*, romance de 1993, confirma-se pela dentição o arco maior sobre a dimensão humana. Com a retomada da carreira teatral, o narrador em posse de alguns proventos, recorre a um dentista para a realização de um tratamento visando a reparação e não a extração – “salvar o dente”. Mais do que garantir o aspecto pitoresco, como se garante no texto de Fonseca, legitima-se a naturalização do elemento dentro da fábula – o que normalmente não ocorre – visto que se tratará de um assessoramento técnico do corpo significativo a uma ideia de “restauração total”:

⁹⁴ FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: _____. *Feliz ano novo*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2020, p. 136.

“pagar, sair não só com dentes novos mas *eu próprio um homem novo*, abrindo um sorriso limpo, deixando novamente a minha língua entrar em outra boca, uma outra língua entrar na minha boca sem encontrar agora cáries, ruínas, falhas...” (H, p. 77, grifo nosso).

Mais do que fator vaidade, a boa dentição é questão estética em sentido lato, ou seja, diz sobre criação, ao menos numa primeira hipótese. A boca como contorno do oco em que se insufla vida, é também a que se instrumentaliza para abocanhá-la, num processo “evolutivo” associado a fome. Assim, a mordida garantiria peso, tornaria tangível o outro escorregadio, o objeto do desejo que, às vezes, segue sombreado pelo sonho. No entanto, mais próximo à lógica da idolatria, o processo tende a ser unilateral, bem distinguindo um sujeito de um objeto. Daí a face destrutiva da fome, em que apropriar será sinônimo de saciar, fenômeno altamente temporário, que faz retornar ao vazio⁹⁵.

Os movimentos sequenciais de “O cego e a dançarina” irão, aos poucos, abrindo para outro caminho que se coloca a partir dos impasses da observação-criação. Deixando para trás os sofismas, e a redução atmosférica da composição, permanece em cena a Loura, ao seu modo tão repetitiva e inebriante como a mulher que dançava. Daí procede a completude do triângulo, iluminando-se o último ponto que faltava.

A Loura continua sacudindo os cabelos ao sol da varanda, e o cisne de cimento quase alçando voo sobre a pedra de um laguinho artificial e seco parece admirar a Loura que já começa a escovar lentamente os longos cabelos. *Ela me vê* e pensa que sorri. Não disse no começo que eu precisaria abdicar das palavras em pássaro para que eu pudesse relatar um fato cruento? (CD, p. 142, grifo nosso).

Em “O piano toca Ernesto Nazareth” também a sentença “e ela me vê” (CD, p. 104), marca em definitivo a entrada daquele narrador/ator em cena, confundindo-se começar com continuar. Olhar e ser olhado, a partir da especial circunstância que se elabora em “O cego e a dançarina”, ou seja, estando em destaque o motivo da escrita, indicará uma cisão vital no

⁹⁵ Cabe nova menção ao trabalho de Regina Céli que associa à poética de Noll aos termos decadentistas de fim de século, mas presando por uma valorização do aspecto cinemático em sua obra. Interessada no mapeio de repetições textuais, a que chama “rimas visuais”, destaca as referências dentárias até o romance *A céu aberto*. Podendo evidenciar, numa primeira instância, “as marcações culturais” que determinam estes sujeitos desdentados, há também sua implicação ao problema literário. Não passando pelo eixo que aqui se privilegia, a carência anatômica será lida num desdobramento ao vampirismo do olhar, “narradores que comem imagens, vagando pelo mundo como que condenados a encontrar um sentido que não conseguem restaurar”. Em sequência ao que aqui se delineia a longo prazo, ou seja, um pensamento que tenta valorizar a estadia e não a ausência, destaca-se a consideração da autora no que diz respeito a também exibição, “em voo poético”, das “metamorfoses” desses narradores vampiros com dentes cariados. (SILVA, 2002, p. 13; p. 140).

princípio de observação. Mas isto desde que se tendo por parâmetro uma cultura essencialmente do sentido, logo, identificável e atribuível às coisas no mundo, ação de mergulho superfície adentro, caçar no além (meta-) da matéria (física)⁹⁶. De uma problematização que se localiza em primeiro lugar no tempo – “tenho falado” –, se avança à sua vertente espacial.

Na reconstituição de uma história da metafísica ocidental por Ulrich Gumbrecht, pensar a posição do observador exige atentar às formas de autorreferência humana. É no contexto do Renascimento que assinala – a partir de uma tradição iconográfica –, a configuração na qual os “Homens começam a entender-se como excêntricos ao mundo”, divergindo-se daquela da Idade Média, “em que o Homem se via como sendo parte de e rodeado por um mundo resultante da Criação divina”⁹⁷. A partir dessa nota de excentricidade ao entorno, o observador que ganha adequada distância contemplativa faz-se incorpóreo, “uma entidade puramente intelectual, pois a única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo, e para tal parecem ser suficientes faculdades exclusivamente cognitivas”⁹⁸.

Nesse cenário, a tarefa interpretativa transitou da explicitação do sentido inerente aos fenômenos materiais à sua atribuição já num ponto avançado da modernidade. Se tardio é este entendimento – séc. XIX –, ele reforça, retrospectivamente, uma divergência acerca da consciência operante ou não de que a interpretação implicasse em produção ativa de conhecimento. Se num ponto o conhecimento prescindiria de “qualquer desejo ou necessidade humana”⁹⁹, a moderna “cultura do sentido”, ou na sociedade guiada essencialmente por esta lógica, prevaleceria a constante de intervenção no mundo, cabendo ao sujeito a tarefa obsessiva de transformá-lo.

[...] numa cultura de sentido, os seres humanos tendem a ver a transformação (a melhora, o embelezamento etc.) do mundo como sua principal vocação. Aquilo que chamamos de “motivação” é imaginar um mundo parcialmente transformado pelo comportamento humano, e qualquer comportamento orientado para realizar essas imaginações é uma “ação”. Tais visões do futuro e tais tentativas de tornar reais essas visões surgem, tanto mais legítimas, quanto mais são fundadas num conhecimento do mundo produzido pelo homem¹⁰⁰.

Acompanhamos o narrador de Noll no enalço de realização do imaginário – imaginar um mundo que procede de sua relação com as palavras, mas, também, um mundo do qual possa

⁹⁶ GUMBRECHT, 2010, p. 44.

⁹⁷ Ibid., p. 46.

⁹⁸ Ibid., p. 46.

⁹⁹ Ibid., p. 48.

¹⁰⁰ Ibid., 109.

tomar parte. Dois índices de exterioridade colidem, expõem-se mutuamente: aquele que a princípio é garantido ao observador, e o que assola o humano em desamparo, sua posição menor. O primeiro deles se destaca junto ao acontecimento de ser visto – “e ela me vê”. Confirma-se a sua qualidade incorpórea, seu direito de onisciência até ali sustentado ao escapular de todo olhar. Os enquadramentos reforçam a tarefa desse sujeito observador, ao permitir – pelo motivo da autorreflexão de seu ofício – que sua percepção se concentrasse e se limitasse ao intervalo geométrico.

Se o quadro vem a ser o intervalo espacial no qual se “ensaia” sobre os impasses da tarefa de explicitar ou designar sentido, é certo afirmar de que também se trata de uma indireta observação de si enquanto se dedica ao ato. Para Gumbrecht¹⁰¹, observador de segunda ordem, ponto “autorreflexivo” que ocasionaria duas grandes consequências. A primeira seria o peso da angulação, da perspectiva adotada na percepção de algo, como se percebe na instabilidade dos elementos ao longo de todo o discurso em “O cego e a dançarina”. Além disso, a redescoberta da qualidade corpórea ou simplesmente humana desse narrador em segunda instância, afinal, a tarefa pode se associar ao âmbito dos sentidos, a uma percepção não necessariamente baseada no saber cumulativo.

Eis a segunda ideia contida em “ela me vê”, ou seja, ser visto também como o instante em que se ganha corpo, em que se é retirado da zona de abstração material. Neste conto de Noll, portanto, a dúvida do acabamento do sentido, do sujeito discursivo em posição de controle e de poder se fará crônica não pelo debate de ideias, mas por analogia à qualidade precível da matéria que se entrepõe ao domínio intelectual. De modo que toda a premente fragilidade e mortalidade prevista nessa conversão – a de ganhar corpo – será imediatamente devolvida ao narrador, fato que se antecipa noutro átimo que compõe aquele trecho, a saber, a nota de interlocução: “Não disse no começo que eu precisaria abdicar das palavras em pássaro para que eu pudesse relatar um fato cruento?” (CD, p. 142).

Pois bem: ele aconteceu nesse momento em que a Loura me vê e pensa que sorri, sinto uma explosão abrupta de frio úmido nas costas, trago a mão para trás e apalpo algo uma gosma repelente que *só agora vejo* ser vermelha e escura. E antes que eu consiga sentir a dor eu olho para trás e vejo o adolescente que olhava a mulher que dança com um revólver na mão, dizendo que não quis, não quis, eu tava achando que ele não tinha bala, é o delegado que me deu de Natal porque eu sou o filho que ele não conhecia porque a minha mãe foi Ana Serra que pelejava lá pras bandas de Soletude e que só

¹⁰¹ GUMBRECHT, 2010, p. 61-62.

encontrou uma vez meu pai numa noite de carnaval, isso quem me contou foi o delegado que diz ser meu pai, eu não sei eu não vi, claro que eu não vi, eu juro que eu não vi, o senhor tava aqui na minha frente mas eu juro que só mirei no senhor porque o senhor tava aqui na minha frente e eu quis ver se tinha boa pontaria, mas fora disso não quis matar o senhor, pergunta lá pra moça que tá na varanda e me viu apontando a arma nas suas costas, pergunta pra ela se eu tinha cara de fazer isso por querer, pergunta, pergunta pra ela que ela tem cara de dizer a verdade, moça decente do Rio, vai dizer a verdade, né? *Mas agora eram os meus olhos que não viam mais, não viam ao menos os olhos da Loura para que eu pudesse obter a resposta.* (CD, p. 142, grifo nosso).

Após ser alvejado pelo tiro – fato voraz, cruento, que a tudo suspende – é de destaque o adendo “*só agora vejo*”, referindo-se ao elemento vermelho que denomina por “gosma repelente”, ao invés de sangue, acenando à possibilidade de fazer coincidir o tempo do relatado ao tempo do relatar. Em definitivo, o narrador se faz presente, permanecendo em segundo plano o seu drama íntimo, o que se associou a uma dor do desejo; neste ponto do texto, apenas o detalhe da sinuosidade do olhar daquela com quem contracenaria poderia ainda alimentar essa perspectiva, ou seja, no campo do “não dito”. Desse modo, a sua presença efetiva ainda se dá como sujeito do discurso, só que iluminado de maneira específica a partir do momento em que o pressuposto de sua tarefa maior, a de transmitir algo que do passado chega de forma acabada (conto primitivo)¹⁰², é abalado.

Entre a ideia e o acontecimento, o conto sugere um estado de performance, ou seja, permite uma leitura em aproximação com o imaginário performático enquanto sistema artístico estabelecido a partir da década de 1960. O elemento-chave para tanto seria o ponto ápice em que se é alvejado por um tiro, até porque sempre se esteve à sua expectativa – do fato cruento. Em contraste com a imprecisão do estado da arte, o corpo do performer se descobre como território primeiro, de maneira que o criador, o construtor, não é apenas exposto enquanto tal, mas violado. Nos arquivos da autoimolação, se poderia pensar em *Shoot* de Chris Burden, ato de 1971 no qual o artista recebe um tiro no braço. No entanto, cabe a releitura de um elemento caro à poética de Noll, ou seja, os dentes.

¹⁰² Dialoga-se com o apontamento de Maurício Vasconcelos quanto a inclusão crescente pelo conto moderno da “dissolvência do narrador enquanto instância soberana do saber”, o que levaria ao entendimento da escrita – abarcando a figura do contista – “não *como retransmissão (conto primitivo)*, mas como afrontamento e reinvenção incessantes da atividade de narrar”. Aponta-se para esta noção de “conto primitivo” ao se dizer de uma ideia acabada que vem do passado. Cf. VANCONCELOS, Maurício Salles. Conto: círculo, circuito. *Polifonia*, Cuiabá, n. 16, p. 41-42, 2008, grifo nosso.



Figura 2- *Trademarks*, de Vito Acconci (1970). (Fonte e reprodução: Believermag).

Em *Trademarks*, de 1970, o então poeta Vito Acconci infringia a si várias mordidas, e com o auxílio de tinta reproduzia as marcas deixadas na pele em outras superfícies. Aí, como em outros atos, Acconci se volta para si mesmo enquanto matéria, pele superfície que reveste o ser, assim como o reflexo que contém o ser no caso de *See through*, de 1969, video com duração de cinco minutos em que a integridade do autorretrato no espelho é testada com golpes seguidos. A ação concêntrica, como depõe o próprio artista, se faz ensimesmada, mas afim de especular um vão de abertura, ou como sumariza:

Encontrando a mim mesmo – tomando uma região, atravessando uma região...
Abrindo uma região fechada: construindo uma biografia, um registro público... Realizando minha própria aparência – enviando meu interior ao exterior (eu posso escapar para o lado de fora, então, por que ainda me movimento no lado de dentro?)¹⁰³.

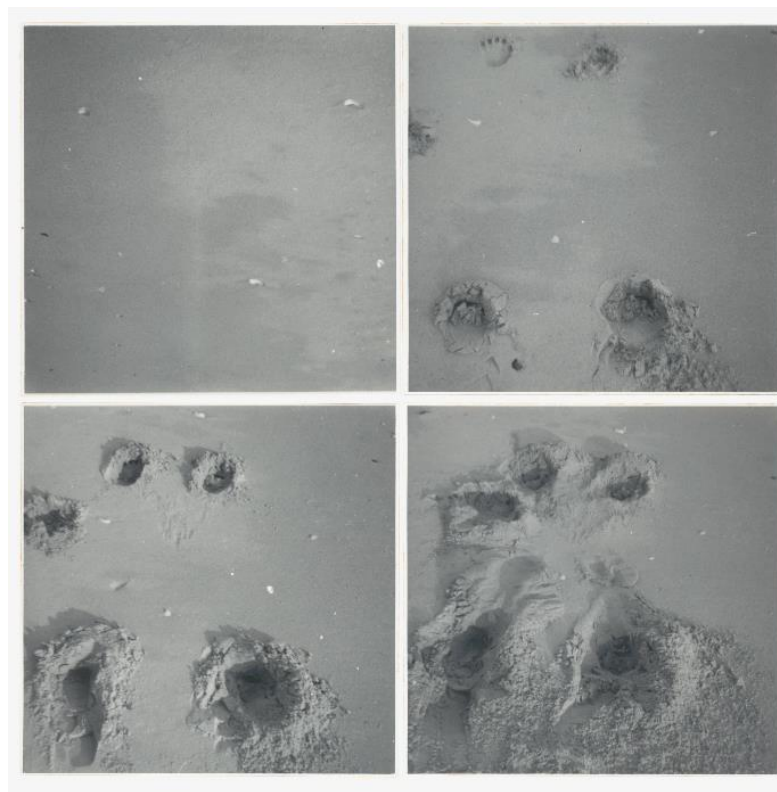
O movimento posterior que completa a performance singulariza a premissa dada de escapar para o lado de fora; a impressão digital que presumiria o movimento de dentro convive com o

¹⁰³ ACCONCI, 1972, p. 20, apud POGGI, Christine. Seguindo Acconci/visão direcionada. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, n. 16, 2008, Rio de Janeiro (RJ), p. 170.

espaço em branco, intervalo que cessa o traço, a coisa dada em si mesma. Daí procede a possibilidade de uma escrita diferida, todavia, inerente ou contingente à *body art*. Afinal, a premissa de que se trabalha com os discursos sobre o corpo exige uma prática física e não apenas mental, contrariedade às suas tradicionais formas de codificação e transmissão¹⁰⁴. Diferentemente de uma inclinação masoquista em seus exercícios – termo que prefigura na crítica de arte insurgente às *performing arts*¹⁰⁵ –, a escrita em Acconci é a que procede do corpo, reorientando a inscrição à dinâmica em perspectiva, e não apenas de apropriação.

O mesmo princípio será útil adiante na leitura continuada de Noll. Por ora, resta o olhar nosso sobre o narrador de “O cego e a dançarina”, tragado para dentro de uma rede de comunicação que atravessa o corpo, exposto pela violência de um fato cruento, não mais revelando ou iluminando algo, passando à menor condição de objeto do olhar. Resta, então, a certeza da inversão, a de que o *voyerismo* agora é todo nosso; olho-voraz diante daquele que ao encarnar a obsessão de suas ideias fez-se, paradoxalmente, corpo-poesia capaz de sublimar a dor, num só tempo, da libido e da expressão.

Figura 3 - *Push-ups #6*, de Vito Acconci (1969). (Fonte e reprodução: SFMOMA).



¹⁰⁴ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 56. (Debates; 206).

¹⁰⁵ Cf. PECORELLI, Biagio. *Poéticas do sacrifício (1960-1978): excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena*. 2019. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 17.

2.2

Fatos cruentos: o texto e o perigoso furor de vida

Corte seco para *A céu aberto*, romance publicado por Noll em 1996. Aí, numa rede paranoica, em eco, encontra-se a mesma premissa de “O cego e a dançarina” em uma determinada passagem; mais do que isso, premissa que ganhará declaradamente o enlevo performático suposto na interpretação imaginativa anterior. Na narrativa – à qual se voltará de forma detida – sabe-se do encontro do narrador em trânsito com um jovem personagem filho de Arthur, seu amigo de outros tempos. Este se dedica à escrita dramática, e nutre a ambição de uma poética também espetacular que lhe fosse própria. A passagem a seguir não apenas justifica seu desejo programático como o faz entender:

[...] o que eu quero para esse Teatro da Aparição é que ele nem precise existir, no duro. Para quê?

Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um *fato tão ostensivo na sua crueza* que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto! (CA, p. 88, grifo nosso).

O “Teatro da Aparição”, como opta por denominar uma experiência artística com tal propósito, abandonaria os personagens “de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro”, e apostaria num caráter de aparições: “de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações são transplantados vamos dizer do esquecimento para o olvido” (CA, p. 87). Portanto, um texto teatral esquivando-se a qualquer campo de expectativa, em especial, ao valer-se dessa “desmatéria” da personagem. Seguindo o fluxo da corrente entre textos, adiante em *A céu aberto* encontramos o acontecimento final de “O cego e a dançarina”, uma imagem que paira até encarnar-se novamente como desejo poético:

Eu queria ter o meu Teatro da Aparição como diz o garoto, um homem que sou eu e que desse seu corpo em assassinato para um criminoso gratuito da plateia, talvez uma figura escrupulosa que não saiba concluir o ato de matar uma formiga... este o teatro que o garoto merecia, *onde eu pudesse me imolar pelo bem do carma da cena*, pelo bem dessas sessões noturnas em que nada sai da intenção, só dando nisso: armações insuportáveis, frígidas, liturgias estéreis, sem a conversão do ímpio. (CA, p. 102, grifo nosso).

Um homem dando seu corpo em assassinato como aquele narrador, um criminoso gratuito e escrupuloso como aquele adolescente, que juntos compõem uma cena típica do que se poderá denominar, numa apropriação da ideia pelo personagem-narrador de *A céu aberto*, de um Teatro da Aparição. Um novo teatro que registra a sua insatisfação para com as “armações insuportáveis, frígidas”, para com as “liturgias estéreis”, e o faz sinalizando basicamente à potência típica da vida e sua medida não reversa do tempo, ou seja, elogio da cena como lugar do acontecimento. Conquanto demarca um desvio ao engodo da representação, da atribuição de sentido, o golpe final, ao retirar o sujeito da posição ativa de ver, torna reincidente um sentimento de alívio.

Uma sequência outra de *feitos cruentos* toma lugar ao longo da coletânea de estreia, havendo uma bifurcação quanto a sua devolutiva ao drama humano da continuidade, e à condição literária em constante interrogação de si. A inquirição do acontecimento, como resposta ou provocação às “liturgias estéreis”, ainda se dará pela insurgência do corpo, cindindo os parâmetros de elegibilidade racional na apreensão do mundo ou do outro. A ambivalência se destaca pelo vetor que retorna sobre o sujeito em posição de agente, colocando-o, a um só tempo, em posição de sacrífico, mas também de escape à sua condição primária de isolamento, de suspensão no presente.

Em “Miguel, Miguel, não tens abelhas e vendes mel”, como em “O meu amigo”, o motivo da escalada narrativa será a ânsia pelo conhecimento, o que no segundo complexifica-se face a um novo narrador em primeira pessoa. Ânsia que toma por inteiro o menino Miguel, que no parágrafo de abertura aprecia uma imagem do lago andino Titicaca em seu livro de Geografia. O perigo se revela quando o garoto sente uma força puxar para dentro da imagem, logo sendo acalentado pela mãe “contra os lagos famintos que quando menos se espera engolem dedos” (CD, p. 31). Antecipado está nessa passagem o movimento não apenas mirabolante, mas fatal a favor do conhecimento pelo qual irá sucumbir o personagem “triste, mas de uma tristeza quase angelical” (CD, p. 31).

Sua angústia será exemplarmente figurada na cena escolar em que tenta se fazer ouvido pelos colegas de turma em meio aos excitados relatos alheios. Ademais, o exercício desse narrador está anunciado: dar cabo da melancolia do menino porque lhe escapa o saber e a vivência. “Se pudesse...” (CD, p. 33) é a sua chave, se pudesse saber, se pudesse ver, se pudesse conhecer, se pudesse ser. Eis então o dito prenúncio fatal antecipado nas águas. Na volta da escola, sentado no jardim de casa, Miguel decide tomar o corpo de seu Patrício para si num arriscado movimento. O “como se” subtrai o outro ao si mesmo, de modo que é Miguel que ali

agora habita, pequeno entremeio às proporções exageradas do homem, tentando atuar de acordo com a cartilha da vida adulta. Mas aquele corpo “feito” não pode muito mais, logo cessando no peito a vida e com ela Miguel.

Em “O meu amigo” a sentença de abertura sugere um motivo a se dedicar: “o meu amigo tinha os olhos omissos, olhava tudo mas não via nada”¹⁰⁶ (CD, p. 27); mesmo caso de “O cego e a dançarina” a respeito do falar sobre pássaros, ou ainda, “os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da ventura” (CD, p. 11) em “Alguma coisa urgentemente”. Este cerco da ideia em “Miguel” se aproxima da fábula – enquanto gênero de base popular – ao espelhar a típica oralidade do contador de histórias, um jeito de “contar” que frisasse meia dúzia de caracteres a fim de bem apresentar os seus termos. A conclusão, moldada por uma espécie de punição da qual resulta uma moral da história, pesa o aspecto de exemplaridade que se reforça também na introdução de “Bodas de Narciso”, em que o narrador se anuncia como detentor da estória que perdura no tempo e pode ser recontada – “era uma lenda...”.

Sobre “O meu amigo”, por ora a omissão do olhar se apresenta como eixo do embate estabelecido pelo narrador, visto que a característica sublinha a dificuldade de controle sobre o outro. Ao vazio do olhar se assoma a mudez do garoto que se dirá apenas “um pouquinho mais velho”, já com “uns fiapos em cima do lábio” (CD, p. 27). O amigo, basicamente, se limitará a repetir uma postura contemplativa em suas estadias prolongadas à beira de um lago, deixando-se assistir e avaliar em reverso como “mudo, cego, surdo”, ruminador de um “silêncio nojento”, sujeito “imbecil”, “*uma coisa sem sangue*” (CD, p. 27, grifo nosso). Naquele, o único detalhe que reivindicava algum traço humano – para além deste sentimento de coisa –, seria “a cicatriz que mantinha na face esquerda sem jamais revelar a origem” (CD, p. 28).

Assim se estabelece o conflito de base da narrativa, ou seja, omissão do outro à troca intersubjetiva implicada na abstração de caráter do personagem. Se mais um na galeria de narradores desfibrados, a diferença está no trajeto passional dessa devoção ótica. Logo não se tratará de compreensão, mas unicamente de controle sobre o que escapa ao domínio racional, leia-se, desejo drástico de eliminar o outro estranho. Mas antes haverá espaço para especulação. O amigo moraria num quarto de pensão junto de sua mãe, a que acusavam louca, japonesa, de extrema beleza, enfim, “uma mulher irreal”, nascida do “mistério dele” (CD, p. 29). Reverso curioso, afinal, por mais que se apresente como um enigma, ele não se mostra despossado de

¹⁰⁶ À omissão dos olhos, também relevante em “Alguma coisa urgentemente”, se voltará no capítulo seguinte.

modo absoluto ou negativo, visto que acaba sendo o que nele se projeta. Daí a incerteza inicial quanto ao desejo assassínio de seu “par”:

se ele fosse um ser que tivesse vindo do nada e que vivesse para nada eu era capaz de afoga-lo no lago para sempre, e tenho certeza de que a cidade inteira ficaria satisfeita e fingira ver no afogamento apenas um acidente e eu seria o agraciado com uma eterna gratidão por ter sido o transmissor da notícia [...]. (CD, p. 29).

Afora esta projeção que não se concretiza, persiste a tonalidade mítica, pré-moderna, condensada na imagem fantasia do assassinato – verter em definitivo aquele narciso deslocado ao espelho d’água de sua maldição; mas também pelo princípio de comunidade pontuado, gratidão coletiva ao herói de última hora.

Não à toa, aproxima-se ao formato cênico igualmente pré-moderno¹⁰⁷ da Paixão que remonta ao sacro teatro medieval que se sabe um desdobramento da liturgia cristã¹⁰⁸. Juntamente do Processo, as formas em questão reativam no teatro moderno o tratamento da fábula dramática pelas estações numa espécie de decupagem do drama. Além disso, como observa Jean-Pierre Sarrazac, a releitura “secularizada, laicizada” em especial da Paixão, ao colocar a vida do homem comum em prospecto, tendeu a ressaltar a “Queda” em lugar a “Redenção” – de que seria exemplo o quadro último em *Roberto Zucco* (1988) de Bernard-

¹⁰⁷ Sendo Noll um grande comentador crítico de sua obra, válido anotar outra entrevista em que fala a respeito do “romance como possibilidade teatral”. Com alguma relação ao quadro, elemento que vem sendo destacado, o autor acentua o aspecto de exaltação pelo romance quando em rota teatral, dada principalmente na coagulação do instante: “[...] o romance pode coagular, presentificar ao máximo a condição humana de uma maneira geral”. Para além das notações sobre o quadro, o aspecto terá, neste trabalho, especial relevância adiante junto ao termo paisagem. Além disso, cabe destacar sua alusão ao formato pré-moderno quando afirma que “[...] às vezes você pode usar uma linguagem, uma forma de realidade já superada historicamente. Você pode usar hoje de uma maneira renovadora, diferente. Atualmente me identifico mais com a forma litúrgica medieval do que com essa cultura do século XIX, da ascensão burguesa, do folhetim, do *thriller*. Eu não aguento mais *thriller*. Todo romancista quer fazer romance policial. Esse suspense vagabundo de policialismo internacional. Então prefiro voltar a coisas mais primitivas, e não só medievais como inclusive helênicas. Está havendo uma tendência bastante grande hoje na literatura de tentar se retonificar através do primordial”. No refluxo do preceito de “ação miserável” que estruturaria grande parte das formas narrativas contemporâneas, na mesma resposta haverá também espaço elogioso à fotografia e sua estática, outro elemento que igualmente irá perpassar a leitura de sua obra neste trabalho. Cf. WEIS, José. João Gilberto Noll: o tempo da cigarra. *Brasil/Brazil*: revista de literatura brasileira. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997, n. 17, p. 88-89. (Entrevista com João Gilberto Noll).

¹⁰⁸ Originalmente o teatro medieval caracteriza “uma compressão simbólica dos acontecimentos fundamentais do Evangelho (eucarística, crucificação, ressurreição, etc.)”, como explica Anatol Rosenfeld, acrescentando-se com o tempo elementos que inflacionariam a situação propriamente dramática, como pela inclusão de outras vozes para além daquela do solista responsável pelo canto. Cf. ROSENFELD, Anatol. O teatro medieval. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 43-52.

Marie Koltès. Depreende daí a percepção de um “teatro do Retorno”¹⁰⁹, em que o drama humano pode estar apenas à espera da morte, situado no horizonte de retornar ao nada.

Conquanto o martírio do narrador de “O meu amigo” se encadeia em quadros – espécie de iluminuras – notável será o recurso da plasticidade envolvendo os corpos à natureza, de modo a encontrar através da estática uma dramatização e um tensionamento similar ao que se retira das tonalidades, dos contrastes, dos eixos e ângulos.

“Permanecia horas inteira olhando pra água do lago, mudo, cego, surdo. Imbecil”.

“Uma tarde choveu muito forte e mesmo assim nós dois não arredamos pé da margem do lago, encharcados e lambuzados de barro, de folhas de plantas, de um tédio pastoso”.

“Eu gostava de entrar no lago, fingir que nadava, mas ele não encostava na água. Ele ficava na margem e quando eu ficava de costas eu tenho certeza de que ele me olhava, a minha nuca se arrepiando, o sol indo embora”.

“Quando eu virava pra ele ele estava olhando para o céu escurecendo”.

“Eu chorava na beira do lago por me sentir um covarde, por não conseguir a coragem. Eu o esperava ali há três horas”.

O elemento plástico seria um facilitador do entendimento da decupagem como fragmento, mas em acordo com o sentido que a este é destacado por Sarrazac: diferentemente de “um simples jogo de fragmentação – ou de segmentação” da fábula¹¹⁰, o fragmento é o enquadramento vital que, por sua vez, encontra na dramaturgia moderna experiências de extremo alongamento ou compressão, unidades passíveis de serem aplicadas à literatura de Noll em ampla perspectiva. No entanto, a transição entre pequenas circunstâncias emolduradas acena para um refluxo da narrativa, de modo que a tendência de presentificação do quadro ainda se mostra problemática; isto é, não em termos de encadeamento narrativo, mas, principalmente,

¹⁰⁹ SARRAZAC, 2013, p. 87-88. Na literatura de Noll a noção do retorno encontrará maior amplitude: numa primeira instância relaciona-se, de fato, com preponderância da queda nas passagens de vida que constrói; em segunda, por uma inquietude do sujeito, da narração, ao se ter a morte inevitavelmente diante de si; e por fim, uma ressignificação contínua da ideia de retorno será possível destacar, já perceptível na volta aos formatos primitivos; se não nessa camada metalinguística, a noção de retorno se fará perceber na construção de protocenas afetivas – como se poderá analisar adiante – quanto a perspectiva de continuidade do humano no presente.

¹¹⁰ Ibid., p. 78.

por se confundir com o entrave do “testemunho”. O último quadro será paradigmático nesse sentido.

Eu chorava na beira do lago por me sentir um covarde, por não conseguir a coragem. Eu o esperava por três horas. Até que apareceu um negro alto e corpulento, completamente desconhecido, caminhando displicente pela margem do lago. Perguntei as horas para ele e ele respondeu que tinha fugido do hospício de Lagoassim, uma cidade vizinha, e que agora iria caminhar pelo mundo até morrer. Até morrer? – perguntei. Até morrer – respondeu. E ficou um silêncio turvo. E como ele tinha um olhar de louco, [...] contei para ele toda a história do meu plano de assassinato [...]. Eu falava cuspiando na areia e nas pedras, eu cuspi tanto que cheguei a escarrar uma gosma de sangue, e o olhar do homem arregalava-se a cada palavra minha, e a sua boca abria-se lentamente de um prazer insuportável e a sua expressão era a de um homem em vias de encontrar a sua missão, e o céu arroxava-se, moía nuvens, pesava como prestes a desabar. E o homem disse eu tenho uma corda aqui no bolso, com essa corda é mais fácil de matar ele do que dentro do lago, e o homem tirou a corda do bolso e me mostrou e me deu ela e a minha mão segurou ela como quem segura um negócio precioso, e ele tirou a corda da minha mão e disse é assim ó, é assim que se estrangula, quer ver?, e foi enrolando a corda em volta do meu pescoço e eu disse *eu quero ver, me mostra, me ensina* pra quando aquele monstro chegar eu estar preparado, me ajuda eu gritei. E ele apertou com uma força brutal as duas pontas da corda e eu senti o primeiro pingo d’água cair do céu e entrar na minha boca. (CD, p. 30, grifo nosso).

No primeiro momento a repulsa entre o “corpo aberto” do narrador e o “corpo fechado” do amigo restringiu o anseio de conhecimento e o alcance dramático à especulação. Com a simples supressão do amigo – dado que agudiza o ilhamento do personagem narrador –, o quadro final encontra na inculcação do desejo assassínio pela nova figura de um louco, um mecanismo de reversão desse limite. No entanto, a loucura não funciona como justificativa para o ato violento, pelo contrário, esclarece-se como fluxo capaz de colapsar qual seja a lógica até então operante, já que ao louco cabe mostrar, ensinar o gesto que abraça a vida no presente.

Assim, volta-se sobre o sujeito o desejo anterior seu de apropriação, ao mesmo tempo em que lhe possibilita uma ponte de continuidade no fora de si. É a unidade dos “corpos abertos” que vigora naquele átimo, conquanto um confia apaixonadamente a ponto de escarrar “uma gosma de sangue”, o que transparece no corpo que se deixa acessar sem receio; e o outro interlocutor, prestes a encontrar sua missão, expande-se, se agiganta no arregalar dos olhos, no abrir da boca. O desejo do saber enfim se faz amigado do êxtase, em que doar-retirar a vida é mais do simplesmente negá-la; dupla profanação, afinal, tonar-se um só nesse contexto abala a separação entre quem significa e quem é significado, premissa literária.

**

Na transcrita fala de Noll sobre a poética de Clarice Lispector, salta a seus olhos a possibilidade da palavra exaltar, o que na autora se cita pela expressão “fome de êxtase”, lida no conto “Restos do carnaval” de *Felicidade Clandestina*, original de 1971. Na narrativa, o sentimento de “sede” irá ao encontro de ser outra pessoa pela menina enamorada da festa carnavalesca. Pelo acaso da complicação, sua fantasia de rosa feita de papel crepom, até então capaz de auxiliá-la em algo vencer a limitação que se anuncia desde a infância, não mais resultará efeito.

[...] não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. *Na minha fome de êxtase*, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria¹¹¹.

Morrer de novo, estar como que morto, se explicado pela condição amesquinhada do ser – como apontado –, é o que também sugere uma espécie de afasia da condição humana, de sua raptada singularidade. Isto a se pensar no anseio pela fantasia, ensaio de uma alteridade que ao corpo reveste de beleza – ser rosa; beleza que se duplica como forma de expressão em sua face convulsa, a que se cultua na festa da carne, do canto e do prazer. Aí já não será possível separar a expressão humana de que se ocupa a literatura da própria expressão literária. Como Lispector, mas ao seu modo, Noll mira a possibilidade de enfrentar a escrita sob o signo do arrebatamento, ou seja, emitir sinais a partir de um lugar que estranha a forma do mundo.

A relação que aí se estabelece entre a condição humana e o êxtase mantém no horizonte a agudização do fator consciência pelo complexo orgânico, tal qual ocorrera no contexto de vanguarda europeia no início do século XX, quando o termo encontra intensa significação¹¹². Focalizando a perspectiva dada pelos textos de Noll, em que a brecha na legibilidade das relações dadas entres os seres conclama ao sacrifício, trágica é a forma encontrada de continuidade da aventura humana. Assim, a ambivalência de significação própria da palavra se torna latente, cobrando-se atenção à face negativa do processo, como confirma o vocabulário hiperbólico de Noll; aos moldes do “fato cruento”, expressões outras que semanticamente funcionam como dispositivos de leitura.

¹¹¹ LISPECTOR, Clarice. “Restos do carnaval”. In: _____. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 400, grifo nosso.

¹¹² Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 69.

“Encontro no quarto escuro” abre com o vislumbre de uma libertação da libido pela narradora, mais do que isso, vingar o desejo de que o furtivo encontro entre os amantes ocasionais numa festa se eternizasse: “e eu não tivesse mais o dia de amanhã assim precisado de concatenar fusos de amor e desamor e fosse eu *tão-só este agora*” (CD, p. 65, grifo nosso). Desejo que com o “discurso fluido do corpo” coincidirá com o adivinho de um “*gozo fatal*”. Na fatalidade, portanto, a promessa do eterno em que se sucumbe de maneira outra, diferente da permanência na zona limítrofe da individualidade; território em que se impõe a verdade suprema que ocorre à narradora, de que “ser mulher é um problema ontológico. Como ser homem também é” (CD, p. 67).

Entretanto – e em parte pelo motivo de seu parceiro ser identificado como filho do Ministro – logo será súbita a lembrança da prisão sofrida por ela em 1970 no toque à cicatriz que lhe marca a pele, e sobre a qual se dispensa explicação. O desejo de que persista no tempo o encontro fugaz dos amantes será também verbalizado pelo outro, só que à imagem da estagnação dos condenados, o que repele a mulher: “eu me senti ferida. E falei que eu não queria o *êxtase da condenação*” (CD, p. 66, grifo nosso); negativa coroada com sua referência ao *Huis clo* sartreano¹¹³. O querer é outro, e figura no quadro da ardência: “passo a mão pela vagina e sinto arder. Os meus cabelos pubianos se eriçam mas só eu vejo. Há uma lua detrás da janela. Eu quero, grita uma voz aqui dentro. Eu quero – eu suplico” (CD, p. 67).

Mas será em “Irmã Linda” que ganhará relevo a exaltação desse sentimento de gozo fatal ao longo de novo escalonamento em que se estrutura a narrativa. A introdução exemplifica – via discurso da narradora – a errância nas individualidades, mas entremeio à revisão um tanto inédita de cortes da vida banal, do dia a dia, que auxiliam a sustentar a impressão da fábula – “mas os vizinhos não abaixam a TV GLOBO e eu vou fritar dois ovos, contrafilé e tomo um copo de cerveja. Depois você chega, magro e sem jeito, sem fome” (CD, p. 69, maiúsculas do autor). Entretanto, o texto não disfarça sua dedicação a um indício teórico quanto ao motivo do êxtase já iluminado no seguinte apontamento a respeito de seu companheiro:

os livros que você lê são sempre estranhos, têm umas estampas que mostram o orgasmo, eu não vejo nada mas você insiste que é o orgasmo e não há nada pra se ver no orgasmo, que a coisa é branca assim mesmo e se for vermelha é orgasmo misturado com a morte e que este é perigoso. (CD, p. 69).

¹¹³ Não por acaso, trata-se de uma referência dramática que espelha a condição espacial de suspensão, ou pendor a uma heterotopia, como discutido na primeira parte do trabalho.

Fugindo literalmente do fracasso de seu relacionamento, Linda irá se refugiar num convento, proporcional o ocultamento do corpo pelo hábito com o envolver da vida num expressivo erotismo que tudo desnuda. Ao ingressar nessa zona de desregrada libido, Linda se agarra sobremodo “à vida possível” tal como fazem as feras (CD, p. 71). Uma nova reversão da presunção de loucura se estabelece, sendo o portal dos olhos tão significativo quanto toda a abertura do corpo em sua funcionalidade erógena: “sou louca? Muito pelo contrário, *sou tão sã que chego a olhar cada um nos olhos* e não tenho aquela vergonha em que quase todos perecem sem saber” (CD, p. 71, grifo nosso).

Cintilando entre a santa castidade e o prazer terreno, flui o sentimento de destruição e de morte colado ao sexo. Toda a agudeza do sentir que qualifica Linda neste seu papel contamina, por sua vez, a aparência da cena – cambiando ao quadro – num exercício expressionista. Basta considerar a mórbida sobreposição de sentido que persiste na cena de seu encontro às escondidas com o porteiro do convento. Nua, cantando sucessos de Sarita Montiel, ela o espera no sugestivo “Bosque dos Despejos”. Trazendo consigo flores, o homem chora a memória de sua falecida mulher enquanto vai ao encontro; se caminha à ânsia do desejo, mas pela persistência de um estado mórbido, junção que expande a vida num agora delirante que desconhece depois:

E eu gozo. Tenho dois orgasmos. O porteiro invade o meu claustro e vomita diante de tamanha santidade. Eu digo pra ele não temer. Tudo se resolve. E ofereço o meu sexo. Que os padres se masturbem debaixo dos lençóis, *eu quero é me acabar*. Que morra, que estrebuche, que sucumba, *eu quero me acabar*. *E não é pra isso que se está vivo?* Dizem que não, mas eu imagino que sim. Ninguém confirma. [...]
Sou a rainha da noite e me lixo pros senhores. Amanhã quando o convento chamar às orações matutinas, *fingirei de morta porque a vida é maior do que vocês imaginam*. (CD, p. 72, grifos nossos).

Conquanto a potência insuspeita de vida se canta mais uma vez por sua interrupção numa situação ápice, interseccionar a lição de erotismo de Georges Bataille se torna inevitável. Além disso, não se pode esquecer o dito indício teórico do êxtase que se antecipa nos livros, ocasionando à personagem uma incompreensão racional diante de tal matéria que, de outra forma, ganha força adiante na estrutura do conto como conduíte imaginativo. Bataille que toma como ponto de partida a crença de que o erotismo seria justamente aprovação de vida até na morte. Ao problematizar a descontinuidade dos seres, em mesma medida como se tem apontado

na literatura de Noll – “Ele só nasce. Ele só morre”¹¹⁴ –, a transgressão do abismo que se estabelece entre um e outro não se dará “sem se abandonar ao movimento cuja forma consumada é a morte”¹¹⁵.

Lido nas dinâmicas de reprodução, seja sexuada ou assexuada, o sentido de violência aí entrevisto – violar a errância da individualidade – poderá alcançar o domínio concreto da imolação, ao melhor estilo sadiano como destaca Bataille. Logo, a vida descontínua ao desaparecer por completo, deturpa a sugestão de que a mesma deveria ser “perturbada, desordenada ao máximo”¹¹⁶, num princípio similar àquele da desrazão; do contrário, haveria similar condenação do sujeito à clausura do Fora. Do desnudamento previsto num erotismo dos corpos – como o de Sade – àquele dos corações, alcançando, por fim, o erotismo sagrado – tríade sugerida pelo filósofo –, o halo da imolação não deixará de sibilar, casando-se à ritualidade do sacrifício no caso último. Na tênue convivência entre o interdito e a transgressão, o primeiro não mais será suspenso, mas suprimido.

Norberto Perkoski já havia observado a mescla das três espécies de erotismo no último conto lido de Noll, afinal, em seu trabalho objetiva focar a transgressão erótica em sua obra, tendo por base a ensaística batailliana; “grande salto transgressor”¹¹⁷, dirá o mesmo, se a manifestação do desejo se permite domesticar noutros casos, como lido em “Conversações de amor” tanto pelo lirismo, que vem à superfície em virtude do ensaio a que diz escrever a narradora, tanto pela tela do cinema ao término da narrativa¹¹⁸ numa dinâmica de projeção. O enfoque de abordagem, entretanto, estará focalizado nos pressupostos do que chama de uma escritura erótica, logo, a transgressão será lida em *hipo* ao prevalecer na escrita a sugestão [metonímia, eufemismo], ou em *hiper* quando de uma desmesura discursiva [hipérbole].

Num caminho diverso, a leitura aqui empenhada passa pela convocação do corpo em contraste à ideia, o que permite o agrupamento das circunstâncias ficcionais elencadas, visto

¹¹⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, (FILÔ/Bataille), p. 36.

¹¹⁵ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020, (FILÔ/Bataille), p. 14-15.

¹¹⁶ BATAILLE, 2014, p. 42.

¹¹⁷ PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Ed. UNISC, 1994, p. 40.

¹¹⁸ “Então por hoje me canso de *Conversações de amor* e saio a andar pela rua, deixo Pedro com seu celo, o meu jeans está gasto e passo pela rua mais movimentada da noite, entre alguns luminosos de cinemas e *shows de strip-tease*, entro num cinema que reprisa *Vidas amargas*, do meu lado senta um homem *que eu não olho*, suas mãos nervosas param pouco num mesmo lugar, ele vira a cabeça, diz alguma coisa imprecisa e impaciente, levanta, e vai se sentar mais na frente. Agora eu o vejo, é magro, bigode espesso e se acalma pouco a pouco olhando o filme”. (CD, p. 52, grifo nosso).

que concentram na matéria orgânica a perplexidade de um voo pouco antevisto. Antes à inflação retórica de uma virtude do baixo, importa a premissa da *passagem*, que na leitura da obra não se deve perder de vista. Por mais que se assista a vida sucumbir – não encontrar seus meios, suas narrativas –, haveria em todos aqueles quadros um infinitesimal instante no qual – através da violação – depara-se com o “EU me perco” de Bataille¹¹⁹; câmbio entre dentro e fora, questionamento das aparências e das máscaras. Independentemente do apelo sexual, ainda será sobre desejo, saltar o abismo – enfim, ainda uma erótica forma de continuidade no fora de si.

O antes referenciado “A virgem dos espinhos” representa um caso dissonante ao alternar o foco para o sujeito que sacrifica, anulando o ensaio da transgressão, mesmo que trágica. De toda forma – detalhe de interesse – o texto é exemplar no que diz respeito a estrutura trabalhada a favor de se tocar num ápice, ali onde o acontecimento poderia brotar novamente, e o teatro se libertar da liturgia estéril por meio de um gesto dotado de crueza. O narrador em tom épico faz com que o extenso parágrafo de abertura seja impregnado de um aspecto vocal, interlocutório, como o canto de um mestre de cerimônias.

Uma virgem de Barra Mansa? Quem diria é devota da Virgem e está há apenas três meses no Rio de conjugado com mais três companheiras da terra e que amanhã chegará aos 19 anos com a visita do irmão que virá de São Paulo pela Única e que aparecerá diante dela todo aflito pelos espinhos da carne e pelos desabafos da inquisição? Mas, antes, vejam e sintam a Virgem de Barra Mansa. Tirem suas próprias conclusões. Eis que chega na cena bolorenta de uma noite e se consome na cama da véspera dos seus anos. Reparem o aposento escuro e a vela que não mais se vê nos dias de hoje acesa para alguma Imaculada ou Coração. Ela olha a clara névoa da noite e se mortifica como o corpo quando dói. Dói, e ela não nota que sente. Por enquanto vive o seu Calvário. Os lábios entreabertos, os seios lustrosos para o nada, o colo armado de poderosos vigias [...]. Paz quente e todos sabem. Menos ela, que acha que habita regiões geladas. No entanto guerreira da febre. Enfadonho dirão os mais cosmopolitas, os que não acreditam em virgens de conjugado. Mas ela não tem culpa de viver os pés gelados. O sangue estremunha-se e entra em disfunção. Pobre Virgem de Barra Mansa. Não vai resistir. É fraca. Mas não nos inquietemos com antecipações. A virgem que viver seus incontroláveis minutos. Deixem-na viva para respirar o sacrifício. O irmão virá amanhã e agora ela fala com seus derradeiros botões. É alva essa carne e purga seu sabor num lancinante auto-inventário. Ouçam-na dizer:” (CD, p. 54-55, grifo nosso).

¹¹⁹ BATAILLE, 2014, p. 55, grifo do autor.

O discurso, em sentido fático, introduz a fábula já pelo mecanismo retórico da pergunta, antecipando o sentimento de seu possível ouvinte. Ao modo de “O piano toca Ernesto Nazareth”, procede de tal forma a significar o espaço e sua materialidade; o faz, portanto, bem recortando a moldura que contém a cena. A personagem é apresentada pela plasticidade corporal: o olhar fixado na névoa, os lábios entreabertos, os seios lustrosos, o colo armado, partes de uma imagem languida e evanescente que comunica aparência divina. O final do discurso concederá palavra à Virgem, sucedendo ao narrador uma longa tirada em que reconstitui o acontecido que a fizera inquirida nessa espécie de Processo. A passagem ao presente do narrado acontece de maneira fluida pela apresentação indireta da fala de seu parceiro de cena e algoz.

– Só uma vez, juro por Deus e todos os santos! Foi Sabóia, um colega da NTRKLOPI, de onde sou telefonista em tempo integral há dois meses e meio, foi Sabóia e fomos dançar na Barra da Tijuca, depois me convidou pro apartamento dele, eu fui acreditando que nada iria acontecer, eu juro! Subimos cinco andares porque não tinha luz, cansamos, ele me apertou contra o peito ainda na calçada pedindo que eu dissesse eu te amo, diz eu te amo, eu disse eu te amo, ele respondeu nós nos amamos, ele respondeu vamos subir logo pra gente entrar no apartamento e ouvir o disco da Waleska que eu comprei ontem, você não gosta de música de fossa? Eu gosto, desde garoto que eu gostava da Maysa, pena ter morrido, que escuridão dos diabos, essa porta não abre, abriu, eta porta danada, vem cá amor, entra, cuidado pra não esbarrar em nada, aqui uma mesa, aqui uma cadeira [...].” (CD, p. 54).

Pela alavanca que vem a ser a fala de Sabóia, é possível apreender um cenário diferente do primeiro. A ambiência fica por conta da indicação musical e da falta de luz que funciona como justificativa para que a fala daquele absorva a rubrica – como se percebe no trecho acima –, tomando para si a responsabilidade de avanço narrativo. No todo, o trânsito entre as duas vozes parece reter uma indeterminação, ou seja, permite com que a cena seja projetada, imaginativamente, em variantes possíveis. Pode ser lida como permanência do discurso do outro numa esfera indireta, sendo toda a sequência apenas rememoração verbal; ou, fala épica assomada à mímica representativa, fazendo com que a Virgem esteja dentro e fora da circunstância dramática – narra enquanto atua e vice-versa.

A mácula da carne se dará em dois quadros pela penetração do corpo. Na primeira passagem o desejo latente da jovem rapidamente se confunde com a vertigem do momento quando os corpos deixam de caminhar à comunhão. Convergem aí o escuro da cena e a impossibilidade de nomear. Há “a coisa” empurrada “boca adentro” e desvelada com o retorno

súbito da iluminação: “e eu com aquilo enfiado na minha boca, me engasgando e ele me empurrando, empurrando até que uma coisa quente bateu na minha garganta” (CD, p. 55). Depois de cuspir pela janela, relata “o cheiro esquisito” que percebia nos cinemas, “cheiro que eu não sei explicar nem quero, só sei que desci correndo os cinco andares cuspendo aquele gosto pelos degraus mesmo [...]” (CD, p. 55). Aqui, o traçado de fora para dentro do oco da boca encontra o seu reverso, possível resistência à trágica conversão do desejo como reforço à posição subalterna.

A fala que omite certos vocábulos padece de pudor ou remete a algo mais sintomático, de modo que a circunstância do testemunho não se realizaria plenamente por falta de elaboração simbólica. Contudo, se à jovem se impõe a obrigação cênica de representar a Virgem, a limitação seria antes ao campo da ação dramática enquanto desempenho verbal. A corrupção estaria apenas no passado da rememoração, e as palavras interditas sinônimo de ausência da concretude das imagens, conquanto o imediato cênico se limitasse à permanência do corpo moldado em sacra plasticidade pelo narrador/mestre de cerimônia. Daí o motivo de escalonamento do conto, ou seja, contornar a simples insinuação e trazer para o presente da cena algum traço de “real”¹²⁰.

Após a comentada passagem em que o irmão da personagem introduz a arma de fogo como um instrumento evangelizador, alterna-se à composição lívida do quadro do princípio uma nova imagem plástica: “Ela jogou a cabeça num dos braços do sofá-cama e falou sim sim sim. *O colo rijo como pedra, as pernas juntas e duras.* O irmão agora a olhava, como momentaneamente saciado” (CD, p. 57-58, grifo nosso). Após essa pausa contemplativa, o irmão parte para seu derradeiro ataque – sequência final do texto –, rompendo os lábios da irmã com a arma, e atualizando no instante da cena o relato de corrupção fálica de outrora:

E quando o irmão apertou até uma dor de insuportável náusea a mão com que ela segurava o revólver ela sentiu aquele mesmo gosto quente da noite no apartamento do Sabóia estilhaçar lá por dentro da garganta e aí, com os dois restos de voz ela gemeu esganiçada eu juro. (CD, p. 58).

¹²⁰ Neste ponto pode-se afirmar que a transversalidade de uma matéria concernente ao desenvolvimento do teatro moderno ocidental pela literatura de João Gilberto Noll se daria, especialmente, pela dramatização formal da ambivalência que procede desde Aristóteles entre *mýthos* (enredo) e *ópsis* (espetáculo), cabendo na *Poética* maior importância ao primeiro. Na contemporaneidade, discussão que se desdobra em pares sinônimos, como ação dramática e ação cênica, ou texto dramático e texto espetacular na conjuntura teórica que se estabelece no cruzamento entre drama e performatividade.

Ao prefigurar-se como imagem de pedra diante da investida do irmão, a personagem tenta se ausentar à vida, à carne, ao sangue e ao desejo numa imagem sacra ofertada apenas à adoração e não ao tato. Mas sobre esta linha avança o irmão ao penetrar uma vez mais o corpo, ao que parece, também em sacrifício pela moral do Povo brasileiro. Enfim, alguma convergência entre ação dramática e ação cênica se anuncia, o que, pelos termos do parágrafo final, tende à crença de que arte e vida se encontrem num ápice de perfeição trágica.

O que o conto último reafirma, juntamente dos demais quadros, é que a ausência de exemplaridade ao drama da vida em busca por formas de continuidade não anula o seu valor paradigmático quanto ao próprio drama da literatura. Em sua leitura de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, Georges Bataille aponta a infância como o tempo da “soberania ingênua”¹²¹, origem da premissa de desnudamento. Havendo “um movimento de divina embriaguez que o mundo racional dos cálculos não pode suportar”¹²², como seria a erótica passagem à continuidade, a infância se equipara por sua igual concentração no instante presente. Interpondo-se ao suposto devir comum da sociedade, ele equivale à morte, seu signo mesmo, “renuncia à busca calculada da duração”¹²³.

O combinado parece lógico aos contos de Noll, considerando que a morte – que seja o seu sentimento – se anuncia como fantasia do acontecimento que irrompe atribuindo peso à existência. Seu teor iconoclasta estende ao texto a mesma condição final de um “fora de si” prevista na fusão dos corpos. Se para Noll a literatura – a se reforçar – nunca será de todo o espaço da plena possibilidade, mas uma expressão marcada pela falta, e que cria dobras à medida de outros referentes artísticos, a consideração pode ser pensada na forma de um paradoxo, ou seja, a um só tempo diferença e complicação. No conto “Marilyn no inferno” – ao qual ainda se volta –, a questão pode ser sublinhada pelo limite mesmo do enquadramento geométrico, na sequência em especial que leva à conclusão da narrativa:

[...] o rapazinho cobre-se com as roupas que tinha despido e corre nu pelas pradarias do Arizona fluminense até encontrar um cavalo e pele a pelo lá se vão os dois, animal e rapazinho, paletó e calça dos exércitos sulistas voam pelos ares como em câmera lenta, mas o rapazinho agarrado nas crinas do cavalo não tem nada de câmera lenta, galopa como numa esplêndida batalha de cinemascopo só que sem jamais encontrar os contendores nortistas do lado adverso, e lá vai o rapazinho no seu cavalo, pctch, pctch, pctch, sem encontrar obstáculos lá vai o rapazinho agarrado ao pescoço do cavalo, *o céu e a terra*

¹²¹ BATAILLE, 2020, p. 16.

¹²² Ibid., p. 19.

¹²³ Ibid., p. 21.

são uma coisa só, Caxias está perto, muito perto, quase chegando, o rapazinho com medo de que *o céu e a terra se rasguem no ponto em que se encontram* mas sem nenhum medo de que nada se rasgue porque é boa a vertigem e ele conseguirá o estrelato na Globo abraçado a Rosamaria Murtinho na capa da Amiga, ele preferia estar ao lado de Aracy Balabanian [...]. (CD, p. 40, grifo nosso).

Ao movimento contínuo do personagem, como se quisesse distender ao máximo o limite da moldura representativa, se impõe a ameaça de que “*o céu e a terra se rasguem no ponto em que se encontram*”. Não tão abstrato seria esse reverso da transgressão como ameaça de um curto circuito da literatura, se pensado como resultado de um processo de exclusão contínuo de suas possibilidades em configurar obra, negatizando e destruindo até o ponto em que tal exercício tornasse vacilante o terreno à sua própria continuidade¹²⁴. Que se pense na retirada do humano, do corpo em cena, ocasionando um hipotético isolamento da palavra à verborragia significante próxima do formalismo que deseja rejeitar o autor.

Nesse sentido, haveria ainda outro aspecto a ser comentando em decorrência da maneira como se formulam tais cenas. Repete-se a emulação de uma circunstância pautada pelo princípio de não reversão dos eventos, o que resulta ou demanda em demasia o exercício de amostragem, isto é, inevitável servidão das imagens a um significado maior. Considere-se outras passagens de *O cego e a dançarina* que, aliás, se desvencilham em sua particularidade da constante condição amesquinhada do ser em acordo com o vocabulário incitado por Noll. Portanto, enfeixes positivos quanto à dinâmica de continuidade tão vital à manutenção da vida, mas isto no além humano, como no insuspeito erotismo plástico da vida animal pinçada em entusiasmo vibrante. De “A maçã no claro”, a cena:

Bruno e Ana estão dentro do carro parado na frente da igreja e ouvem o coral anunciando o choro e a recompensa do que chora e pelo espelinho do carro notam que um velho entrevado se aproxima. É tão quente o dia que qualquer coisa que se diga referente ao calor ganha um tom de obviedade insuportável. Então os dois não comentam o calor, apenas abrem os primeiros botões e ouvem as vozes anunciarem o refrigério de luz e de paz que o que chora receberá. *Dois cigarras, ele diz colocando as mãos no volante, duas cigarras se encontram num verão e se acasalam*. Ela quer andar um pouco de carro e diz vamos. Mas mal atingem a primeira curva e um Opala se choca com o carro em que os dois não esperavam. (CD, p. 121, grifo nosso).

¹²⁴ Pensa-se aqui juntamente ao silogismo de Emil Cioran: “*Um livro que, após haver demolido tudo, não se destrói a si mesmo exasperou-nos em vão*”. Cf. CIORAN, Emil. *Silogismos da amargura*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 16, grifo nosso.

De “Domingo sem néctar”, a cena:

A abelha ronda a flor. O sol é das cinco da tarde de um verão. Um posto de gasolina está próximo da abelha e da flor mas ele não vê a abelha e a flor. Um Viajante para o carro no posto, sai do carro, abre a camisa e com o peito nu pensa numa abelha e numa flor. Ele cheira o ar pesado das imediações da cidade e volta a pensar na comunhão entre uma abelha e uma flor. A abelha é suavemente sonora e a flor tem uma cor amarela. Dá-se cópula. (CD, p. 135, grifos nossos).

Sobre a última, considerando anterior referência ao conto, sabe-se de seu aprofundamento mediado pela sequência que toma lugar no banheiro do restaurante de beira de estrada, momento de um impasse clandestino entre dois homens na contramão de sua máscara social. Nesse contexto, melhor seria então

imaginar a abelha rondando a flor, a abelha aproximando-se da flor, tocando a flor, inspecionando o terreno da corola, suas jazidas do néctar que fabricará o mel – a abelha percebe que está num terreno de ricas promessas, reage com um frêmito no ar, as asas se convulsionam numa repentina alucinação, a flor relampeja o seu amarelo e o viajante ali [...]. (CD, p. 139).

Percebe-se nas cenas, entrecruzadas por sua similitude, o apelo ao enquadramento simultâneo. O fio da página se abre em dois a partir da exigência de percepção da menor matéria animal e vegetal: uma abelha, uma flor, duas cigarras. A construção é hábil em conceder certa autonomia às imagens que se sobrepõem, como que nivelando-as num mesmo patamar. No primeiro caso – “*Dois cigarras, ele diz colocando as mãos no volante, duas cigarras se encontram num verão e se acasalam*” –, a legalidade da ação ótica se dá pela expressão verbal que constata; após o intervalo sintático, ocorreria uma outra intercalação, agora de unidade, como se o narrador dissesse das cigarras tomado por um desejo autoritário do olhar que se permite desviar dos termos principais da fábula.

“Domingo sem néctar” principia pelo protagonismo do quadro natural – “*A abelha ronda a flor. O sol é das cinco da tarde de um verão. Um posto de gasolina está próximo da abelha e da flor mas ele não vê a abelha e a flor*”; somente no movimento seguinte é que ao Viajante ocorrerá o pensamento sobre tal matéria miniatural. Sinuosamente, até o término do parágrafo, o menor se automatiza enquanto motivo, ao mesmo tempo em que se secundariza como devaneio do personagem que se apresenta. Entretanto, deve-se notar que à imagem da diferença de escala (vida menor e vida maior), a circunstância natural serve como componente. Seu objetivo de imediato se faz entrever em “A maçã no claro”, conquanto em “Domingo sem

néctar” se prende à escalada da narrativa. Antes de conter algo em si, em termos comunicativos, tais imagens sugerem nos quadros a elas simultâneos um traço negativo, de subtração.

Curiosa convivência de contrários na poética do autor, afinal, muito se pontuou sobre sua tendência elíptica, aspecto capaz de embasar a singularidade do jovem Noll em sua estreia, como na visão de Flora Süssekind sobre o conto “Alguma coisa urgentemente”¹²⁵. De outro lado, persiste o apelo das imagens que adensam o significado de uma narrativa maior, a da aventura humana. Microscopicamente, no acaso da visão, a promessa de vida que não se realiza ganha contornos positivos – há encontro, chegada. Qualquer lirismo em que se desemboca acompanha o exercício de precisar sem, contundo, tornar preciso; contorno que tenta comunicar a abstração do contorno: é suave, é frêmito, é som e é cor. Que se submeta as imagens ao conjunto, ao arco narrativo, ainda assim algo na composição parece resistir, o que indicaria uma possível densidade autônoma de significado contrário ao que se queira apenas atribuir.

Mas para se retornar a este aspecto, carece interpretar o golpe em retorno ao sujeito da observação, especial em “O cego e a dançarina”, como encenação de um rito que desestrutura senão para garantir a continuidade da escrita, e não o seu contrário. Este por vir manterá a lógica dispendiosa do instante que, nos termos de Georges de Bataille, implica na liberdade inorgânica da literatura de tudo falar na contramão da intenção do “Bem”, ou seja, do que se funda sob o cálculo da razão e se filia ao tempo utilitário do trabalho; daí sua associação com a experiência mística, visto que “[...] a ruptura dos limites é passiva, não é o efeito de uma vontade intelectualmente tensionada”¹²⁶. Não à toa, este por vir em Noll tenderá libertar o desejo do *querer*, insistentemente pontuado nos contos. Antecipando tal liberação no bojo poético, à emulação da potência do não reverso orgânico conviverá o apelo ao inorgânico, em que a liberdade de falar não pode abster da interrogação de como poder falar.

2.3

Presságio do artificial

Há pelo menos duas leituras críticas que apontam para um traço de positividade ao término de “O cego e a dançarina”, como a de Maurício Salles Vasconcelos, em que atuar no além do limite estabelecido pelo “conto primitivo” a que tão somente se “reconta”, implica em “afrontamento e reinvenção incessantes da atividade de narrar”. Pela “remissão ao circuito do

¹²⁵ Cf. *Literatura e Vida Literária*: polêmicas, diários e retratos.

¹²⁶ BATAILLE, 2020, p. 24.

narrador e seu relato”¹²⁷ é que Salles enfoca a questão do conhecimento, ou seja, não apenas transmitir o acontecido – o que precede o narrar –, mas tatear junto ao acontecimento¹²⁸. Já no estudo de Maria Flávia Magalhães, o conto final de Noll encenaria a possibilidade de validação narrativa no câmbio que se realiza entre enunciadores. Fala-se do surgimento inusitado daquele novo e, menor narrador, na figura do adolescente que até então permanecia como elemento no conjunto dos quadros. Dessa maneira, há similaridade com a leitura de Salles ao reforçar, por caminho suplementar, a lógica de circuito.

[...] ainda que o eu do narrador deva morrer neste processo, a sua morte vem justamente representar a ultrapassagem das fronteiras privadas, pessoais e onipresente de um corpo-olho doente de si mesmo, o que torna a narrativa uma pátria possível para outros possíveis enunciados, impedindo que o narrador e sua tentativa fracassada de narrar constituam o único objeto da narração¹²⁹.

Esse complexo “corpo-olho” é válido na proposição da linha de fuga que se deseja sustentar a partir do enforcamento narrativo encenado pelo conto, ainda em conformidade com o paralelo performático que se estabeleceu; portanto, reforçar a singular contração exercida pelo fato cruento interferindo no eixo do narrador enquanto sujeito do discurso. Se antes justificara a sua presença por um devaneio racional e intelectual pelo espaço das ideias, o narrador performer fora retirado de sua estática e devolvido ao instante presente que não mais aceita ser sublimado a favor da projeção fabular. Portanto, não pode mais preencher o espaço com imagens e ideias, mas tão somente encarar o vazio de ambos.

Dissociando a declaração final de “não mais ver” da ausência ocasionada pela morte, a condição acima será apenas temporária, afinal, “não mais ver” torna simultâneo ideia e movimento. Nessa leitura não realista, mas cênica, o corpo que gira no espaço – olhar que passa e abandona –, pode ser lido também como giro do eixo do imaginário. Mais do que promessa de um novo começo – afinal, trata-se de uma medida em constante estranhamento –, é singular nesta espécie de estudo narrativo ocasionar à incompletude o objeto do narrado, no caso, a Loura, tão mais enigmática, assim como o adolescente. Ambos já não poderão mais ser alguma coisa. Abocanhados ou não por dentes afiados, apenas estiveram.

¹²⁷ VANCONCELOS, 2008, p. 42.

¹²⁸ Em outro texto o autor reforça a passagem do conhecimento ao acontecimento, o que no caso de expressões literárias como a de João Gilberto Noll, levam à necessidade de considerar a dimensão da literatura como evento. Cf. VASCONCELOS, 1998, p. 205.

¹²⁹ MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p. 117.

A lógica da captura teria algo de uma “*atenção distraída*”, empréstimo à proposição de Ítalo Moriconi em leitura de Noll, no caso, partindo da condição pós-moderna de insulamento do sujeito, reduzido em relação à utopia da individualidade. Distraída “porque, em princípio, não se direciona para um fim, mas é *atenção* porque disponível para eventuais focalizações ou engates”¹³⁰, o que culmina, na perspectiva do crítico, nas qualidades de desengajamento ou descompromisso face a realidade, mas, também, disponibilidade. Cabe ensaiar em vias deste trajeto um contraponto, resguardada a particularidade das obras aí comentadas¹³¹. Na leitura de Moriconi o olhar age, ele “acende o desejo e suscita o movimento do corpo para o mundo e para o outro”, conquanto “o corpo é agido”, direcionado pela ação do olhar¹³².

Pensar o abalo da premissa do olhar casada ao intelecto do observador resultaria num complexo da percepção. À dança do corpo movido pelo desejo acompanha o olhar. Assim, uma coisa será narrar como sinônimo de “câmera paciente” ao modo da videoarte que, apesar de sua promessa contrária, se associa ao observador recuado no ponto cego; outra coisa será um olhar em trânsito, fora do tripé, que respira junto ao corpo. A anatomia do olhar como contraponto vital ao beletrismo, à racional narrabilidade da experiência em crise, estará em imediata associação ao modelo cinemático se tomada de forma isolada, indiferente à amplitude referencial da presença pela qual se quer rasurar, e não afirmar o homem-ilha¹³³. Algo sinalizado desde a negativa da visão, de que é exemplo a constante referência a cegos na obra de Noll.

Se não relacionada diretamente à crueza dos fatos em tensão com a tarefa narrativa, a impressão de acontecimento deverá se apresentar na dinâmica mesma da caixa representativa, como se percebe mais fortemente ao longo da obra de Noll. Se o narrador de *A céu aberto* divaga sobre a possibilidade de se colocar numa circunstância de imolação similar ao que prevê o Teatro da Aparição, o criador deste, entretanto, não fugirá ao limite da convenção cênica para realizá-lo. Isto se lê quando apresenta o trecho inicial de uma peça de sua autoria – um meta-texto inclusivo, como se percebe –, em que dois personagens dialogam novamente de forma circular, como em “O piano toca Ernesto Nazareth”, aplicando ao drama humano uma leitura de proporção.

¹³⁰ MORICONI, Ítalo. Tentando captar o homem-ilha. *Matraga*, v. 01, n. 2/3, 1987, p. 26, grifo do autor.

¹³¹ O autor analisa os romances *Bandoleiros* e *Rastros do verão*.

¹³² MORICONI, op. cit. p. 26.

¹³³ Noll torna premente, em certos momentos, a analogia entre o olho humano e a lente artificial, configurando, portanto, outro detalhe anatômico recorrente em sua poética, assim como o citado caso dos dentes. Entretanto, como se perceberá adiante, tenderemos a ler o dado menos em relação à focalização narrativa – nesse caso, em aproximação à técnica do cinema –, e mais quanto a constituição de um corpo artificioso, sendo o olho um importante mecanismo de mimetismo.

- Olha o azul-celeste!
- Olha o quê?
- O azul celeste, jubilante, alheio à cloaca aqui de baixo, numa boooa...
- Então?!
- Então o quê?
- Vamos subir aos céus, vamos viver lá?

E eles se abraçam. E lá no alto do palco uma maquinaria toda incrementada começa a elevá-los aos céus por cordas invisíveis. No Japão se fabricam cordas de fibras super-resistentes mas que se mostram transparentes. Você só vai verificar que elas de fato existem se pegá-las. Para o olho são cordas simplesmente inexistentes, você sabia? (CA, p. 77).

“Viver só a performance de” se dirá ainda em *Bandoleiros*, no caso, a performance de um suicídio – um “poema-suicídio” –, “único ato político possível” (B, p. 14); empreitada prometida pelo chamado “pequeno poeta” que não cruza o caminho do narrador ocasionalmente, mas o encontra por idolatria literária. Apesar de todo o ar exalado de uma arte da morte, reencenando o personagem, contemporaneamente, o desígnio romântico de interrupção da ascendente juventude, persistirá o paradoxo da “ficha limpa no livro das ocorrências suicidas” (B, p. 16). Eis o aparte do experimento performático que falseia o suicídio: “um vidro de ketchup inteiro pelo corpo, e deitou-se na banheira nu com o quepe do pai trazendo as Armas da República sobre o peito” (B, p. 16).

Da consciência do maquinário que, se não engana o olhar, a ele se declara, e da vivência performada que substitui o viver tal qual, desvia-se do imperativo ilusionista e se reforça com tais exemplos a consciência de arte. Nessa aproximação à vertente performática que não se legitima pela imolação orgânica, a violência física dos corpos em alguma medida se sustentará na ocupação da cena (espaço) pelos corpos atuantes, que igualmente se impõem à sublimação sua pela ideia de personagem. Uma violência dos corpos que não nos permite esquecer do imperativo *ser teatro*, convenção sobre a qual se joga luz ao invés de se manter a todo custo pelos efeitos de iluminação que pretendessem recortar, sublinhar, enaltecer o ilusório da fábula.

A partir desse prenúncio anti-ilusionista, substrato da aproximação entre ação dramática e cênica, é possível falar em *teatralidade* seguindo ainda as pistas de desenvolvimento do teatro moderno. Na famosa acepção barthesiana, “o teatro menos o texto”, lembrando-se que o mesmo enaltece o recorte retangular como eixo primeiro da representação. Na leitura de Jean-Pierre Sarrazac¹³⁴, essa lógica de subtração escancara o vazio que ali dissimulado sempre esteve, indiferente ao manejo da grande cortina burguesa que se abre à magia da pintura. Nesse sentido,

¹³⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56, 2013.

mesmo a cena mais preenchida cenograficamente continuará vazia, “e é justamente esse vazio – o vazio de toda representação – que ela parece destinada a exhibir diante dos espectadores”¹³⁵.

A partir dessa perspectiva, a abolição da ribalta coincide

com o momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama *teatralidade*...¹³⁶

A que se olha diante desse vazio se não o espaço da representação? Por mais que não se defina propriamente como elemento capaz de conter o termo teatralidade, naturalmente escorregadio – inclusive para além do âmbito cênico –, trata-se de uma dimensão imprescindível para que o mesmo se faça entrever. Sendo um processo, como observa em instância preliminar Josette Féral, “uma produção relacionada sobretudo ao olhar”¹³⁷ especialmente do espectador, a teatralidade distinguiria um outro espaço, o espaço do outro – marca de uma alteridade que cliva o domínio do cotidiano. Que se cogite a seguinte oposição: há uma fenda entre o lugar da percepção que se ocupa [não apenas do olhar], e o lugar que se coloca em perspectiva [não apenas na mira do olhar]; um dentro e um fora que não se mede pelo critério da fábula, mas é próprio ao estado da arte.

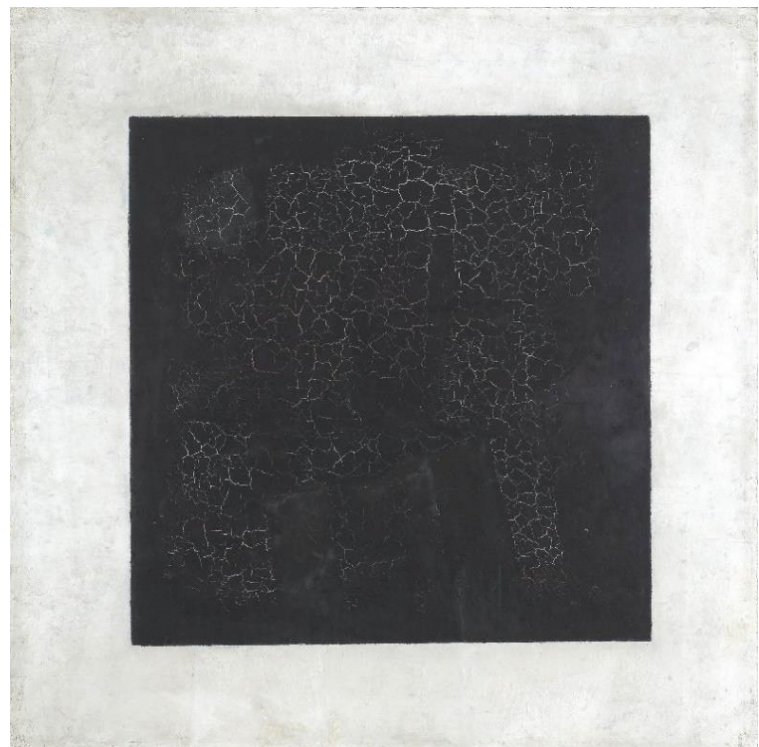
Pela corrente dos últimos termos pode-se, aliás, vislumbrar uma intersecção plástica localizada nos primeiros anos do século XX, a tela negra com bordas brancas do pintor Kazimir Malevich; um expoente russo não figurativo em sintonia com o efervescente imaginário de vanguarda europeu que viria a defender programaticamente o chamado Suprematismo. Diz-se da antecipação da obra num dos *sketchs* desenvolvidos por Malevich para a ópera *Vitória sobre o sol*, de 1913, de que também assinou os figurinos; um *backcloth* que ocuparia o fundo do palco, tendo por princípio um corte diagonal retangular, sendo uma parte preenchida em negro e a outra não, como meio eclipse. Com seu movimento completo, o bloco que antes poderia associado ao instrumento que dita o vazio antes da representação, concentra em si a atenção, condenando a um real vazio as bordas que o cercam.

¹³⁵ SARRAZAC, 2013, p. 57.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁷ FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg et. al. São Paulo: Perspectiva, 2015 (Estudos; 319), p. 86.

Figura 4 - *Quadrado preto*, óleo sobre tela de Kazimir Malevich, 1913. (Fonte e reprodução: acervo galeria Tretyakov).



Em Noll, a aproximação com a teatralidade nos leva de volta à bifurcação entre o tempo começado da literatura e o da fábula sempre a ensaiar um começo. Trazer juntas as dimensões, ressalta o despertar do texto ao espaço que lhe é próprio. Distante de uma topologia da horizontalidade, ele estaria no possível dinamismo do quadro, que não se destaca como sintoma do refluxo narrativo tradicional. Assim como o palco, também o *topos* físico da página a espacialidade a que se tenta habitar, matéria que se entrepõe entre o querer e o fazer. O mundo como *tableau* riscado no chão, contorno retangular em que se desloca, se dança num jogo de captura e cegueira. Por mais que os cenários da vida construídos por Noll acenem no horizonte, vez e outra, um desejo de depois essencialmente temporal, conviverá a tensão entre forma e matéria num exercício constante de presentificação.

A ideia de um *depois* temporal, utópico, tendo em vista que a promessa de continuidade à aventura humana residiria num futuro improvável, encontra uma primeira releitura na fusão extasiada dos corpos. A perspectiva que se apresenta por fim não estabelece o fora como qualidade irreduzível, mas processo que justamente compromete a estrutura binária. Esclarecedor, vale lembrar, é o apontamento de Noll na poética de Clarice Lispector de um “*intimismo desvencilhado dos adereços psicológicos mirando de frente a ordem inaugural das coisas*”. Como reitera Yudith Rosenbaum, marca clariciana do “paradoxo da profundidade que se revela como superfície”, fazendo com que

O dentro e o fora se confundem e as fronteiras conhecidas perdem seus contornos. Já não há um externo ao qual se opõem um interno. Entre a casca e o interior pode haver pouca distância. Ou melhor, a casca pode ser o próprio interior. O que importa é a busca do que antecede a forma, seja ela qual for¹³⁸.

Essa perspectiva de um “fundo sem fundo” esclarece um ponto mais a dita violência dos corpos. O elemento humano ocupa o espaço não pela imposição de si como sujeito definido, ou seja, como aquele sempre em potencial relação de disputa, mas pela abertura de si a uma dinâmica relacional ou em perspectiva. Não implicando bloqueio do espaço pelo corpo, se poderia pensar a sua medida no entroncamento *lugar/contra-lugar*: imediato outro o qual não se ocupa, mas aciona um jogo especulativo. Num contragolpe, essa experiência do *depois* poderá arriscar-se extremamente monótona ao reorientar a noção de dispêndio. Dirá Gumbrecht sobre o exercício de imaginar um conceito de “*eventidade*” que, entretanto, se separa da premissa de inovação e surpresa¹³⁹.

Validar o fora, o excêntrico como forma de continuar ilumina a possibilidade de um depois não cronológico¹⁴⁰, mas busca pelo “o que antecede a forma”, como destaca Rosenbaum. Isto implica desfazer as formas constituídas por outras menores, dissidentes, ou seja, desfazer [enquanto intervir na forma, sem eliminá-la] para refazer. Mais do que nunca, é perceptível o quanto a questão não diz respeito apenas a soluções que a ficção poderia vir a apresentar sobre a habitação da vida humana no presente, mas compreende a própria interrogação da literatura como espaço habitável. Assim, o que parece ser uma discussão autocentrada, a depender do ponto de vista adotado, estaria um passo à frente.

Em relação aos apontamentos, correto associar a reorientação da energia do dispêndio com a abdicação do querer, até então guia e limite do desejo como nos mostram os contos de

¹³⁸ ROSENBAUM, Yudith. Uma estranha descoberta: leitura do conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. *Literatura e Sociedade*, v. 20, n. 20, 2015, São Paulo, p. 153.

¹³⁹ “[...] numa cultura do sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa. Numa cultura da presença, porém, a inovação equivale à saída – necessariamente ilegítima – das regularidades de uma cosmologia e dos códigos de conduta humana inerentes a essa cosmologia. Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventidade”, desconectado da inovação e da surpresa. Tal conceito recordar-nos-ia que até mesmo as transformações e mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um momento de descontinuidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 111). A argumentação terá ainda resquício adiante no capítulo quatro, quando se comentar sobre transmutação a partir de dois experimentos cênicos.

¹⁴⁰ Realizei similar leitura quanto à obra da citada autora Marilene Felinto pela relação entre um entrave da linguagem e um desejo de transformação, a que se acredita destacável, por exemplo, com o uso da expressão “inauguração pessoal” na novela *Obsceno abandono: amor e perda*. Mesmo fetiche pelo depois não cronológico, mas reverso das formas constituídas, tornando simultâneo a ânsia por desfazer e fazer. A qualidade errática da linguagem manteria relação com este trabalho que de todo desprograma os registros estabelecidos. Cf. FERNANDES, Thiago H. A obsessão das ideias ou a literatura que fracassa: uma abordagem a partir de Marilene Felinto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-11, 2019.

Noll. Aquele que se deixa estar, portanto, ocupando para [talvez] habitar, é também quem adentrou na esfera do *qualquer*. A ser melhor trabalhada adiante, a ideia encontra introdução em Jacques Rancière, ao tratar sobre a necessária releitura do princípio de *ação* em alguns expoentes da prosa moderna. Para além de algo executar, ação que, no bojo da tradição das belas letras ocidentais, seria primeiramente

um modo do pensamento, uma estrutura de racionalidade que define, ao mesmo tempo, uma norma de comportamentos sociais legítimos e uma norma de composição das ficções. Tal era a organização aristotélica das ações encadeadas pelos laços de causalidade segundo a necessidade ou verossimilhança¹⁴¹.

A moderna falência da ação romanesca não diria respeito apenas à corrupção do modelo narrativo de ordem orgânica, de simetria entre as partes, mas também a uma mudança do sensível. Trata-se do transbordamento das muitas faces de uma “vida nua”¹⁴² capaz de desordenar a divisão clara entre sujeitos da ação movidos pelo empenho apaixonado de o mundo transformar, e os sujeitos da inação presos ao insignificante da vida. Vale dizer, similar insignificância dos objetos, das coisas do mundo no excesso descritivo realista de que se ocupou Roland Barthes no ensaio “O efeito de real”. Através desse *existir como ação* se chega em Rancière, por fim, num sentido de democracia, enquanto política do qualquer e do sentimento qualquer, abolindo a prévia organização e distribuição dos caracteres no clássico modelo representativo da arte.

**

Para que se proceda a partir daí o objetivo imediato será tomar o conto de abertura de *O cego e a dançarina*, “Alguma coisa urgentemente”, como eixo central. Há de se vislumbrar uma forma de continuidade humana no presente distinta da toada trágica, e que se desenvolve na esteira dos termos últimos. Portanto, uma forma que incrementa o sentimento performático de um outro teatro insurgente calcado na teatralidade. Retirando de foco o corpo sacrificial, a medida do acontecimento pelo implacável da vida, toma frente agora a apatia, sentimento contemporâneo que aos poucos conduz à ideia do sentir como coisa – transbordamento da premissa do *qualquer*.

¹⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017, p. 108.

¹⁴² *Ibid.*, p. 27.

Capítulo 3

No mundo diante do outro

3.1

Pressentimento da coisa

Pela proposição de Jacques Rancière acerca de uma política estética da ficção moderna pautada pela releitura democrática do princípio de ação, recordou-se Roland Barthes em “O efeito de real”. Considerando que na abordagem estruturalista todos os elementos do romance guardariam significado, para ele o sentido do excesso descritivo de objetos e coisas aparentemente dispensáveis levaria ao entendimento de um “suposto bastar-se a si mesmo” do “real”, “bastante forte para desmentir qualquer ideia de ‘função’”; logo, que “o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra”¹⁴³. Analisar o efeito de real seria “denunciar a maneira pela qual uma ordem social é dada”¹⁴⁴ em termos naturais. O contraponto sustentado por Rancière à questão não se dá exclusivamente em relação Barthes, considerando que

toda uma tradição crítica do século XX denunciou as descrições minuciosas do romance realista do século anterior como o produto de uma burguesia ao mesmo tempo atravancada com seus objetos e ansiosa por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pelas revoltas dos oprimidos¹⁴⁵.

Recorrendo à crítica de *Madame Bovary* assinada pelo jornalista francês Armand de Pontmartin, é que o filósofo caminha para a proposição de uma igualdade de distribuição sensível. De acordo com Rancière, Pontmartin teria sido o primeiro a sugerir um princípio de democracia nas páginas de Gustave Flaubert, em que a pluralidade da vida humana em seus muitos retratos se concilia com o privilégio do mundo material que transborda no romance realista. Através desse presságio de um cotidiano expandido – ao menos pela perspectiva de uma desregulação no privilégio do sentir –, afirma-se uma igualdade entre o humano e os objetos, ao passo que a alma como critério divisor não se aplicaria; estaria mesmo ausente como matéria daquela literatura¹⁴⁶.

¹⁴³ BARTHES, Roland. O efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44, grifo do autor.

¹⁴⁴ RANCIÈRE, 2017, p. 18.

¹⁴⁵ Ibid., p. 18.

¹⁴⁶ Ibid., p. 23.

Essa ausência de alma, como notado, concilia-se à proposição de Rancière de uma não separação dos indivíduos entre campos de privilégio e subalternidade sob a perspectiva de configuração da ação narrativa. Logo, o paralelo não ensejaria afirmar uma humanidade das coisas e, por associação possível, uma hipotética objetificação do humano. Mas um tal comentário aparecerá em *A orgia perpétua* de Mario Vargas Llosa, reforçando o destaque dado aos objetos ao longo do romance de Flaubert, no muito das vezes apresentados de tal forma a contrariar sua condição inerte. Por meio do dinamismo da percepção – como a “estátua de mulher vestida até o pescoço” que “olhava imóvel a sala repleta de gente”¹⁴⁷ – prenuncia-se uma improvável dignidade humana atribuída ao objeto, agravando-lhe as virtualidades¹⁴⁸.

Ao mesmo tempo será válida a prerrogativa de uma coisificação dos homens, só que apontada por Llosa na tendência composicional de Flaubert em recortar o todo humano, ou seja, percebê-lo em partes que se automatizam; daí a pressupor uma certa uniformização sintomática das individualidades. Sobretudo, ao discorrer sobre o “elemento acrescentado”¹⁴⁹ na tessitura do romance, o paralelo entre o humano e os objetos ratificaria a grandeza da realidade ficcional. Modelada pela descrição, o desígnio da literatura seria uma vez mais o da plenitude – “querer construir uma realidade tão vasta como a real”¹⁵⁰. Espiritualizar a matéria ou materializar o dotado de espírito na abordagem de Llosa agrega à releitura do encadeamento narrativo em Flaubert, assim como incrementa o questionamento da simples etiqueta realista¹⁵¹.

Se o universo fabular de João Gilberto Noll também problematiza esse desígnio do real, certo é que a discussão não passa pelo excesso materialista dos cenários e dos ambientes. Em verdade, faz-se notório antes o contorno de uma realidade ficcional que frequentemente subtrai aos espaços a efetiva e afetiva presença dos objetos. A aparência do mundo acompanha então o sentimento primário de abandono que se aplica às personagens, cada vez mais esquecidas da matéria do cotidiano que, ao seu modo, também assenta o sujeito numa realidade. Prévia a qualquer grande declínio da Identidade em Noll, estará a ausência do documento físico que, se não garante aquela, poderia ao menos ser o indício de um eixo magnético em socorro à grande dispersão.

¹⁴⁷ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 130.

¹⁴⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*: Flaubert e *Madame Bovary*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Alfaguara, 2015, n.p. (E-Book).

¹⁴⁹ A expressão diz sobre a premissa autoral de algo acrescer à realidade prévia ao romance, até que se dimensione e potencialize aquela que lhe seria própria.

¹⁵⁰ VARGAS LLOSA, op. cit., n.p.

¹⁵¹ Referência ao comentário anterior sobre o convívio de duas lógicas, aquela propriamente narrativa e outra mais próxima da pintura.

Reduzidos ao máximo, subsistirão apenas “pertences”, alguns indistintos no interior de uma mala, ou contabilizados dentro de uma sacola de supermercado que se arrisca perder pelo caminho. Na *bio-grafia* do conto “A vida”, não à toa, é Armênio – “porque é velho, caduco...” (CD, p. 129) – quem se dedica a mexer e remexer em meia dúzia de pertences nas madrugadas. Há uma reorientação da libido sexual de outrora, da juventude vivida como “sonâmbulo do desejo” (CD, p. 130). Percebe-se uma similitude com “O filho do Homem”, ao passo que no presente uma desconexão afetiva e intelectual última se impõe em relação à sua única filha¹⁵². Caminhando para o sono da morte, todo ânimo ainda possível se debruça ao que fizera pertencer: “[...] uma caneta-tinteiro, antigos botões de osso, a mofada grinalda de Rosa e *uma chave que trancava tudo e não abria nada*” (CD, p. 132, grifo nosso).

Aos objetos, portanto, atribui-se uma densa impressão de passado e de vida, daí a incorreção do personagem sob os olhos da filha em manuseá-los com insistência, como numa tentativa de reaver o traço vital perdido, mas principalmente escapular à ordem natural biológica. Dos pertences de Armênio tira-se a pista para se imaginar uma história em negativo na literatura de Noll, poesia da extinção ou teatro da ruína. Seu símbolo – desse mundo retirado o humano: a chave que tudo tranca e nada abre. Diz-se em negativo, afinal, essa fábula nos objetos, nos espaços – e de alguma forma da vida sob o seu prisma – poderá quase sempre ser apenas inferida no universo literário do autor. De “A vida” um caro exemplo em acordo com o desenlace final de seu protagonista.

Numa de suas noites de escrutínio, Armênio é arrastado ao seu leito pela filha e genro, gesto de retorno “à ordem da velhice” (CD, p. 132). Os movimentos seguintes da narrativa acontecem na dimensão do sonho, e se dividem em duas direções bem marcadas. A primeira delas nos levará àquele entroncamento do êxtase, ao nos colocar diante de uma outra dança sinuosa, agora de uma “odalisca ruiva”. Dois quadros se seguem: o seu galopar num cavalo em “direção à lua onde hibernará por longos anos talvez séculos”, e sua conseguinte pose deitada “sobre uma rocha frígida” cobrindo-se com as mãos, esquecendo-se de Armênio que outrora a penetrava “feito um galo de rinha,

o belicoso prazer de ser prazer para ela, entranhando-a com a espada de fogo que a rompe e a incendeia como se fosse um poço de álcool, fogo e álcool no mesmo plasma, incandescente mas profundamente escuro como o tudo e o nada. Como a primeira vez e a última. (CD, p. 132-133).

¹⁵² “Rosa Helena, a mais linda conselheira da Casa da Cultura da cidade, era dada a declamar poetas malditos, que ela mesma escarafunchava, pelas esquinas” (CD, p. 131).

Incandescente/escuro, tudo/nada, primeira vez/última vez. A este conjunto de pares pode também se juntar o branco/vermelho que tipifica o orgasmo em “Irmã Linda”, enfim, lógica binária que se coloca em destaque desde que sob a eminência de suprimir-se numa coisa só, de contrariar-se por inclusão. Mas a potência de gozo ali descrita não será capaz de superar o isolamento do quadro, afinal, a odalisca se fecha numa pose de recato sobre frígida rocha. Ao passo que não há uma mudança na relação típica entre imagem e narrativa – a primeira servindo ao trabalho desta –, entende-se que, neste caso, a estática do quadro é ainda negativa; ela se parece de alguma fora com aquele limite representativo que acomete as personagens de Noll quando seu teatro está sob o signo do desmonte.

O tom inebriante do sonho cambia a uma canção “com voz e instrumentos indefinidos” que recapitula traços da vida de Armênio, sua juventude, “as mulheres que lubrificaram o seu sangue e dos olhos de Rosa” (CD, p. 133). Esta comunhão das imagens pela sonoridade parece alterar a lógica observada por Sarrazac de retorno ao nada no drama de estações, tendo a Queda se tornado uma constante. Isto porque o parágrafo final associa acordar com sobreviver, expandindo o trajeto do velho homem de maneira imprevista. Se a imagem de si pode alterar-se na superfície espelhante, também os mundos o fazem. Só então é que se poderia tocar na luminosidade de um teatro da ruína, em que as coisas testemunham:

[...] o que vê ali é um aposento sem vivalma, desértico de muitos anos, contendo um cheiro de angústia coagulada por sete verões, os lençóis esticados mas encardidos, uma carta escrita há nove anos atrás amarelece no chão e a luz mortiça deixa o quarto num charco breu. (CD, p. 133).

Afora o exemplo, a furtiva atenção narrativa sobre determinados objetos em *O cego e a dançarina* – similar ao exercício de microscópica apreensão da vida animal –, escapa ao mero acaso do olhar e tão pouco se deixa naturalizar em hipotética obsessão descritiva realista. Levando-se em consideração o contexto estabelecido a partir do drama humano da continuidade como motivo, o objeto percebido tende a relacionar-se semanticamente com a vida em jogo. Logo, pode ser tanto um lembrete negativo, quanto uma promessa insuspeita a favor da humanidade. Mantendo-se o uso dos verbos de ação, reforça-se em “O cego e a dançarina” – conto último – a imagem ali contida de um cisne de cimento.

A Loura continua sacudindo os cabelos ao sol da varanda, e o cisne de cimento quase alçando voo sobre a pedra de um lagunho artificial e seco parece admirar a Loura que já começa a escovar lentamente os longos cabelos. (CD, p. 141-142, grifo nosso).

Em “A maçã no claro” o animal dá lugar à figura sacra.

Às quatro horas da tarde uma enfermeira vem acordá-lo, toca-o no braço, diz que é preciso acordar para decidir o que fazer com o corpo da companheira. Levanta-se num difuso esforço, a dor na espinha, *um anjo na parede o contempla com os olhos azuis e levemente estrábicos*. (CD, p. 122, grifo nosso).

Também em “Irmã Linda” cita-se a imagem de um santo. Mesmo não sendo representado de forma animada, como nos dois exemplos, a sugestão de seu ar bem-aventurado (CD, p. 72) – que àquela não convence –, desperta em nossa imaginação similar posição ativa de observador. Ao desfile das *bio-grafias* em estado de estagnação, essa espreita do que é objeto corrobora à leitura de um constante embaraço da vida, de seu espernear sem fim. Em lugar a qualquer traço de exuberância que se quisesse destacar nessas figuras – ou de função circunstancial –, elas acabam por referenciar, por similitude, a vitalidade que se esvai. Portanto, ameaça de se passar à condição de “pedra” como máxima descontinuidade ao exemplo da morte mesma – movimento definitivo que encerra toda possibilidade de trânsito.

Por essa via, o anúncio da vida objetificada se desenharia no exemplo de “A virgem dos espinhos”, no comentado instante rijo do corpo em que ao divino se aproxima primeiramente pela representação sacra material, escultural. Figura similar à *Mater Dolorosa* que deverá enfeitar o mausoléu em “O filho do Homem”, caminhando o protagonista para o seu desfecho.

Não tenho mulher nem família para sustentar. Mesmo assim vou jogar na Loteria, semana passada fiz onze pontos. Quem sabe... Se acontecer compro uma sepultura de luxo para Eva, com mausoléu, anjinhos, a Mater Dolorosa com a cabeça inclinada sobre o ombro, *e eu depositando um ramo de violetas sobre o túmulo e dizendo eu te perdo*. Pode chover ou caírem papeizinhos alusivos à Semana da Pátria que eu permanecerei ali com toda a concentração e o respeito, pungido, limpando uma lágrima e pensando no pouco que há-de-vir. (CD, p. 91, grifo nosso).

Esse quadro por vir detalha o que já estava previsto na história contada pelo pai sobre um “homem que se apaixona por uma morta e vai visitá-la todas as tardes no cemitério, põe sobre a sepultura lírios, cravos, madressilvas e deixa rolar lágrimas de profunda paixão impossível” (CD, p. 87). Ao se apropriar da imagem – ou não romper com o seu destino –, o protagonista se fixa no quadro igualando-se ao objeto amado perdido. Afinal, com a partícula de adição – “*e eu*” – o mesmo assume posição similar àquela da vida em mármore, uma peça a mais que se soma ao conjunto. Assim, permanece preso ao imperfeito tempo pretérito, sempre depositando

um ramo de violetas, sempre limpando uma lágrima; vertical indiferente ao tempo físico da chuva e ao tempo histórico do avião que semeia uma delirante mensagem patriótica.

Seguindo por essa percepção pictórica, ali observamos, como espectadores, um sujeito imerso num determinado sentimento, ou surpreendido na demonstração do afeto, portanto, ignorando seu observador. Eis o reforço pela via estética da chave negativa das *bio-grafias*, afinal, ignorar não significa ser ignorante ao espectador. A ele se destina, a ele se busca só que por um olhar enviesado, sina da imagem que se fixa no trabalho sem fim de algo mostrar, neste caso, eternizar a paixão impossível. Essa dinâmica de exposição se torna literal em “A construção da mentira”, afinal, a senhora cega e muda em seus 97 anos e acompanhada de seu cão, agrega não apenas ao sentimento de arcaísmo que exala o jardim ali descrito, mas também de artificialismo face a maldição de se permanecer “infernizado”.

Como tudo em Noll, esse viés não poderá ser exclusivo, alargando-se o desígnio da “pedra” um tanto mais declarado no trajeto de sua literatura. Desse nivelamento inicial entre o humano e o não humano há de se pensar noutra perspectiva que não a de um reforço semântico da estagnação narrativa de vida. Uma perspectiva que, ao se aproximar do panorama em que a vida humana tende à coisa, deixa como primeira lição de que não se tratará de “penetrar misticamente na essência” do que não é humano, visto que “não existe um ‘coração’ das coisas”¹⁵³. Logo, em lugar àquela espécie de identidade imagética fixada para todo o sempre, cogita-se aí uma forma de continuidade que toma parte da ausência do que é pessoal. Antes de mais nada um estar aqui, no mundo, diante do outro, como fazem as estátuas.

**

Algumas outras imagens da arte integram a galeria teórica e imaginativa de Jacques Rancière, casos que somam à delimitação de sua política estética. A democracia da fauna humana antes enunciada pela reviravolta da lógica da ação será ainda agravada quando se tratar, nesses exemplos, de um contrário imediato, ou seja, inação. Dessa virtude dirá o *Torso do Belvedere* de Apolônio, corpo sem braços, sem pernas, cabeça, desabilitado para a ação e demonstração de qualquer sentimento que lhe fosse designado – como a eterna paixão frente ao mausoléu da amada no texto de Noll. Interessa a Rancière a leitura do historiador alemão J.

¹⁵³ PERNIOLA, 2009, p. 80. A mudança de orientação implica, como se percebe, sair do paralelo entre o humano com o *objeto* e passar à dimensão da *coisa*, em que o termo passa a suscitar um sentido específico em diálogo à obra de Perniola. Adiante comenta-se a distinção entre os dois termos.

Winckelmann¹⁵⁴, que ali percebe um Hércules agora ocioso de seus trabalhos, recolhido ao espaço dos deuses.

Dessa beleza desinteressada que se associou a um ideal antigo¹⁵⁵, reafirma-se “a ruptura de um esquema da adequação entre a distribuição das condições ou ocupações e a distribuição de corpos e equipamentos corporais adaptados a essas condições e ocupações”¹⁵⁶. Essa premissa da suspensão do tempo e do gesto do trabalho, da corrupção de uma determinada distribuição de lugares e ocupações estabelecidos entre ativo e passivo, será lida noutro exemplo apresentado por Rancière. Neste permanece de alguma forma a lógica do desmembramento, mesmo que de modo simbólico:

[...] no decorrer da Revolução de 1884 na França, o fantasma do herói sem braços nem pernas e do movimento recolhido em imobilidade assombra uma narrativa publicada num jornal revolucionário operário: a narrativa da emancipação “estética” pela qual um operário da construção se forja um novo corpo, separando seu olhar contemplador dos braços que trabalham para o patrão: eu cito: “Sentindo-se em casa enquanto ainda não terminou o piso do cômodo em que trabalha, ele desfruta da tarefa; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante ele repousa seus braços e plana em ideias para a espaçosa perspectiva, gozando dela melhor do que os proprietários das casas vizinhas”. A constituição de uma “voz” política - de um “nós” - dos trabalhadores passa por essa reconfiguração da experiência sensível de um “eu”, por essa dissociação da capacidade dos braços e da capacidade do olhar, que desfaz a aderência de um “equipamento corporal” a uma condição¹⁵⁷.

Se há a possibilidade de “reconfiguração da experiência sensível de um ‘eu’”, resultante desse desmembrar humano, interessa observar a inconveniência de tal operação, aplicável também a Noll. Desmembrar, portanto, como sinônimo de desconfigurar, de que o Bartleby, de Herman Melville é exemplo. Sem “referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades”¹⁵⁸, seria ele “instantâneo” como observa Gilles Deleuze. Ao enunciado “*I prefer not to*” soma-se outra fórmula, a de não ser particular; qualidade da não qualidade que se associa igualmente ao homem desapropriado no século XIX, “esmagado e mecanizado das

¹⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netto. *Urdimento*. Revista de estudo em artes cênicas, n. 15, 2010, Florianópolis-SC, p. 45-59.

¹⁵⁵ Ainda pela paráfrase de Winckelmann destaca-se que o torso representaria uma beleza específica, “a beleza de uma união imediata dos contrários”. Daí que: “dessa indiferença radical que definia uma nova ideia de belo, Winckelmann fez a manifestação de uma beleza antiga perdida, a da arte grega clássica”. (Ibid., p. 48).

¹⁵⁶ Ibid., p. 48.

¹⁵⁷ Ibid., p. 49.

¹⁵⁸ DELEUZE, 2011, p. 98.

grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo”¹⁵⁹.

A linhagem do copista de Melville, assim como de seu marinheiro bonito de ar adâmico, Billy Budd, endossam na análise de Deleuze um fluxo romanesco moderno distanciado do cabresto racionalista – romance de que “o leitor ocidental espera a última palavra”¹⁶⁰; isto pela chancela desses personagens “suspensos no nada, que só sobrevivem no vazio, que conservam seu mistério até o fim e desafiam a lógica e a psicologia”. Atentando-se a uma não generalização desse “nada”, segue-se a partir do privilégio de permanência enigmática das coisas. Se há uma fórmula, dirá Deleuze, como aquela em *Bartleby, o escrevente*, esta resistiria à explicação, portanto, enigmas não arbitrários, reino de uma lógica que não conduz à razão, mas capta “[...] a intimidade da vida e da morte”¹⁶¹.

3.2

Retrato de um qualquer em “Alguma coisa urgentemente”

Liberar o homem da função de pai, fazer nascer o novo homem ou o homem sem particularidades, reunir o original e a humanidade, constituindo uma sociedade dos irmãos como nova universalidade. Na sociedade dos irmãos, a aliança substitui a filiação, e o pacto de sangue, a consanguinidade.

Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*

O narrador de “Alguma coisa urgentemente”, conto primeiro, principia pelo anúncio de que “os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da aventura” (CD, p. 11) – sentença da qual irá se intuir algo a longo prazo. A partir dali apresentará uma sumária composição de circunstâncias desenhadas mais em traço superficial do que fundo. Ausente a mãe, afirma ter sido o seu pai detido no ano de 1969 por razões não bem definidas, diziam que “[...] passava armas a um grupo não sei de que espécie” (CD, p. 12), o que o faz aos cuidados de um colégio interno católico no interior de São Paulo. Após a aparição já debilitada da figura paterna, acabarão por fixar moradia num apartamento no Rio de Janeiro, o que, no entanto, apenas ampliará a prévia impressão de incompletude.

¹⁵⁹ DELEUZE, 2011, p. 98.

¹⁶⁰ Ibid., p. 107. Cabe anotar que o autor não generaliza a produção romanesca ocidental. Assim, atribui ao romance inglês e francês a necessidade máxima de racionalização; ao romance americano e russo a exploração de um caminho adverso ao da razão.

¹⁶¹ Ibid., p. 107-108.

De menor importância será aqui a notação de vulnerabilidade, acaso se decidisse por focar numa leitura de negligência e abandono aclimatada ao panorama histórico-social que ressoa no conto. Por essa virtude referencial literária a figura paterna se fixaria como um índice histórico; sua alternada ausência remete a um outro fluxo que escapa ao controle, também ele uma imagem/ideia que acontece em movimento, como aquele avião que cruza os céus atirando papeizinhos alusivos à Semana da Pátria em “O filho do Homem”. Lógica referencial condensada inicialmente no título em sua alta carga associativa, portanto, remetendo ao pressuposto de que funcione como uma cápsula de sentido que se antecipa à narrativa.

Interessará então o “caráter” dúbio e fingido do narrador-personagem, seu estar dobrado sobre si mesmo numa complexa alienação. Traço que será veículo de problematização da anunciada ideia de urgência, aplicável em todas as esferas. Vai-se da infância à adolescência, do interior à cidade grande – e este rito, a princípio ocasional, deverá não apenas ser o prenúncio da vida adulta, mas do sujeito da ação cada vez mais acuado pela necessidade de fazer alguma coisa urgentemente. Sujeito da ação que não se distinguirá do sujeito da narração. Isto porque o trânsito que o conto encena é também da condição de ser personagem numa história já começada, história que ao *personagem-então-narrador* escapa, em medida similar ao que ocorre em “O filho do Homem”.

Ser antes personagem do que narrador representará uma prisão à sequência de efeitos que ecoam a partir da intransigente figura paterna, mas, principalmente, instabilidade na tarefa enunciativa. Se há formação pessoal, há também hipotética passagem à responsabilidade pelos rumos de uma história a que se poderia contar; ou mesmo, uma história ainda não antevista, dispensado aquele ao exercício do relato. A questão será tão mais perceptível na variabilidade do saber, verbo repetidamente evocado. Em primeiro na perspectiva do pai, ele que “dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade” (CD, p. 11). O narrador, por sua vez, situando-se no tenro da infância, opõe-se ao pai num declarado desejo de conhecimento, o que se tenta aclimatar na curiosidade de criança munida de todos os possíveis porquês. Ali, rememora pedir colo ao pai,

ele me dava e assobiava uma *canção medieval* que afirmava ser a sua preferida. No colo dele *eu balbuciava uns pensamentos perigosos*:

– Quando é que você vai morrer?

– Não vou te deixar sozinho, filho!

Falava-me com o olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e escrever. Ele fazia questão de esquecer que *eu sabia* de tudo o que se passava com ele. Pra que ler? – eu lhe perguntava. Pra descrever a

forma desta árvore – respondia-me um pouco irritado com minha pergunta. Mas logo se apaziguava. (CD, p. 11-12, grifo nosso).

A matéria desta primeira sequência já aponta à posição dupla do narrador que se deseja enfocar. A canção medieval, a síntese verbal do pai, ambos assomados ao fato de ainda ser uma criança de colo na circunstância, compõem um conjunto de detalhes que enfraquecem a verossimilhança da voz narrativa se imbuída da tarefa de reconstituição. Essa variabilidade introduz no relato notas de visível situação representativa, o que continuará a se desdobrar a partir de alguns índices específicos ao longo do texto. Se o desempenho social se apresenta fraturado nesse cenário – por se tratar de um jovem que se conecta fragilmente com os sujeitos e o mundo ao seu redor, esfacelado cotidiano –, ele será ainda mais esgarçado pela tarefa do comentário que faz expor a pele tácita da sociabilidade e dos acordos narrativos.

A palavra desempenho exige atenção ao seu valor operacional. Numa situação de interação – estar na presença do outro – o desempenho, para Erving Goffman, “pode ser definido como toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes”¹⁶². O esquema do sociólogo pede atenção a um sujeito ator que se empenha na apresentação de um “personagem” (eu em *apresentação*), e que se esforça para vender a ideia de que “as coisas são o que parecem ser”¹⁶³. Ao se valer de vocabulário cênico, o autor olhará para as dinâmicas oriundas do processo de sociabilidade como implicações dramáticas singularizadas pela divisa entre esforço da expressão e real estado de ação¹⁶⁴. O desempenho presume assim um estado de disposição específico que permite acusar os acordos que margeiam toda situação interativa.

Para situar o seu campo de interesse, Goffman distingue dois âmbitos de expressividade no sujeito em representação de si, a expressão que transmite e a aquela que emite¹⁶⁵. A primeira se limitaria à linguagem verbal, já a segunda compreenderia todo o complexo de gestos, atitudes e ações – aparato de equipamentos possíveis em seu vocabulário – que não devem ser validadas apenas como sintomáticas ao “ator”, mas igualmente manipuláveis. Ambas as medidas se percebem em “Alguma coisa urgentemente”, numa dinâmica que cobrará atenção à matéria do discurso, quando se salienta a expressividade emitida do narrador como sujeito em cena; assim

¹⁶² GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20 ed. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014, p. 28.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

como à forma do discurso, exaltando-se a sinuosidade das palavras que endossam a dubiedade da fábula.

Ainda quanto ao excerto anterior, se percebe o quão será igualmente conflituosa a afirmação de que eram *perigosos* os pensamentos que balbuciava quando criança se contornada a melancolia da cena. Este pensamento seria a introjeção de uma pista contrária ao presságio de desalento por parte daquele, e que se confirmaria na pergunta do abandono “– Quando é que você vai morrer?”. O exercício exige o refazimento mental da cena, desligando a chave romântica da infância. Feito isso, repetir a pergunta revendo sua tonalidade: “– Quando é que você vai morrer?”. No filtro naturalizado da moldura fabular, ela será o gatilho perfeito para o declarado anseio paterno em primeiro ser capaz de ensinar, preocupação de que o filho soubesse ler e escrever para algum dia descrever o mundo.

Adiante, relata que com a prisão de seu pai passara aos cuidados de uma vizinha que tentara disfarçar a situação com uma mentira. “Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe?” (CD, p. 12). Já no espaço do internato católico, se calava acaso o pai fosse assunto, afinal “[...] se referir ao meu pai *presumia* um conhecimento que eu não tinha” (CD, p. 12, grifo nosso). A dubiedade incitada pelo comentário se torna grave na ideia de pressuposição, que pode ser medida pela naturalidade representativa ao respeitar-se a verossimilhança interna. Mas igualmente entendida num nível metalinguístico, logo, comenta-se a exigência da verossimilhança, descortinado a função representativa.

Se a morte do pai terá um tom de fatalidade – espécie de índice trágico do real –, parecerá insinuar-se necessária num outro eixo, para que assim superasse o narrador sua condição subalterna. Afinal, às reincidências modulativas do saber persistirá uma confissão de ignorância, estado que aponta ao desejo não de conciliação, mas de “morte ao pai”. Do anterior comentário acerca das rupturas nos fios de continuidade, como a de ordem geracional, percebe-se neste ponto a sua necessidade, evitando assim um duplo daquele filho do Homem, eternamente coagido a esta posição. Entretanto, a narrativa irá se abster de uma conclusão cerrada como se poderá notar. Ao fazê-lo, dispersará essa possibilidade no grande giro de perspectivas perceptível no todo da coletânea – agentes e pacientes da descontinuidade.

Toda essa variação do saber sinaliza uma cisão essencial entre vivência e aparência. Reforça-se uma vez mais importante elemento constitutivo em *O cego e a dançarina*, a operatividade de uma espécie de Grande teatro do mundo que conteria o drama da humanidade; grande teatro que se percebe operativo porque acusado como ao modo literal de “Cenas

imprecisas”. Aí, o narrador nos fala na paisagem desértica de uma cidade prestes a ser inundada. Por sua anterior passagem num sanatório no qual estrangula uma “mulher durante a cópula”, deixando uma carta que antecipa os movimentos da narrativa após o evento trágico que o vitimará, saberemos que seu destino será também sacrificial e performático por reclamar a contestação do óbvio:

nada muda, continuava ele; sei de cor todos os passos do destino da cidade. *Eu quero um outro teatro*, bradou ele, porque este eu conheço não sei quantos milhares de vezes. Eu quero desfazer esta vida mas não tem jeito. Portanto, a morte. (CD, p. 100, grifo nosso).

Afora este e demais exemplos em que o paralelo é explícito, como em “O piano toca Ernesto Nazareth”, o teatro da vida ainda se acusa na desnaturalização do estado de representação. Em “Ficção 80”, Flora Süssekind observava uma gama de operações duplicantes na ficção brasileira que ali enumera. A tônica teatral é vista em personagens que se colocam em propositada exposição, fendendo a linha entre íntimo e público¹⁶⁶. Possível ler o posar e o encenar do corpo – desnaturalizar a expressão emitida – como similar, mas inversa provocação às convenções que regem os comportamentos sociais. Aí opera-se por excesso, o que em Noll se associou outrora à máscara representativa que reforça o *ser algo*, paradoxo que torna a verticalidade da personagem superficial.

Polivalente sabe-se ser o desejo de *um outro teatro*, aqui não declarado a todo custo e nem compensado com as radicais propostas de imolação. Resta a posição intermediária em que se percebe o *personagem-então-narrador* de “Alguma coisa urgentemente”. Ele não irá anarquizar o Grande teatro da vida, transgredir à forma de sua comunicação, caso em que desvirtuaria por completo o seu desempenho interacional. O que faz então é girar em torno, acusando a esterilidade das encenações ao mesmo tempo em que delas participa. Se há uma superficialidade psicológica de composição que interfere no personagem espelho do humano, salta à frente a dinâmica contínua entre representar e observar.

Próximo ao comediante de D. Diderot, cada vez mais apurada será a percepção do estado de “nenhuma sensibilidade”¹⁶⁷ no cumprimento do papel que ao jovem caberia nesta fábula de formação. Assim, faz-se improvável presumir ressentimento cada vez que a figura em questão

¹⁶⁶ SÜSSEKIND, 1993, p. 246. Em Noll, isto se confunde com o que a autora define como constante aproximação (imperfeita) do texto literário às imagens, ou repertório da indústria cultural.

¹⁶⁷ DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: _____. *A filosofia de Diderot*. Sel. e Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 167. (Clássicos Cultrix).

diz não saber, cada vez que lida com algo que escapa ao seu domínio apesar de lhe afetar. Afinal, isto requereria a naturalidade do relato adequado ao teatro realista da ficção a todo instante questionado. O fingimento assegura tal leitura. Repercutindo desde a infância – naquele estar ocasionalmente a favor das exigências da fábula –, ele será confesso em duas cenas que marcam as andanças da adolescência em paisagens cariocas. Na primeira delas ao afirmar que

Comia a empregada do Alfredinho, um amigo do colégio, e, na praia, precisava sentar às vezes rapidamente porque era comum ficar de pau duro à passagem de alguém. **Fingia** então que observava o mar, a *performance* de algum surfista. (CD, p. 14, negrito nosso).

A segunda cena se dá junto ao vendedor de cachorro-quente que se dispunha a ofertar ao garoto algo de comer por pura empatia. Sua apresentação coincide com a indicação pelo narrador de que vez e outra lhe assaltava o desejo de comunicar a alguém a situação que vivia, a debilidade de seu pai. Porém, terminava apenas comentando com o vendedor “a bunda das mulheres, ou alguma cicatriz numa barriga. É cesariana, ele *ensinava*. E eu *fingia* que nunca tinha ouvido falar em cesariana. Um dia ele me perguntou: – Você tem quantos irmãos? Eu respondi sete” (CD, p. 17, grifo nosso).

Em ambas as cenas o fingimento poderia ser lido como preferência, visto que em nada contribui ao andamento da fábula. Mesmo na praia, indicar o gesto de sentar-se na areia para disfarçar a ereção bastaria, afinal, um gesto completo em si na circunstância em que se dá. Se na cena seguinte o fingimento está na interlocução, na anterior se confirma a si mesmo que se está fingindo, agudo contraponto com o surfista performando em meio às ondas. Afinal, do lado oposto nem mesmo o olhar que o admira detém alguma profundidade, algum comprometimento com o instante. Se não escolha, a mecânica do fingir pode ser o cacoete que simboliza a vigência de um tempo indeterminado, enquanto se posterga as implicações fabulares e de autoria – talvez uma espécie de crença no fingimento, tentar fazer acreditar a si mesmo.

Estar voltado para o exterior a partir das reincidências do fingir acolherá, minimamente, um anseio em relação à figura paterna. O narrador afirma gostar e ter pena do pai, procurando ajudá-lo de forma concreta na passagem em que o oferece algo de comer. De toda forma, prevalece o registro neutro, não lhe sendo dada a possibilidade de experimentar real incômodo ou afeto. Que se tome como exemplo o trecho em que o pai retorna ao apartamento, “muito magro, sem dois dentes” (CD, p. 15) e a um passo da morte, o que redundava no pensamento antecipado de choro, uma expectativa contida no arco fabular e, talvez, por isso, já fracassada:

“eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente” (CD, p. 16).

A tarefa narrativa segue assombrada pela sobreposição de camadas que Noll experimenta na composição do personagem, isto é, em similitude a um ator que representa algo. Sendo esta a primeira profissão do protagonista de *Harmada*, a mesma sensação de falsidade ou repetição dos gestos será por ele apontada. Em “Alguma coisa urgentemente”, no entanto, o distanciamento, a não presença é totalitária, considerando que toda a vida se tornou teatro, contínuo representativo. Tendo isto em vista, a lógica de retornar a uma interioridade não se aplica como reversão do processo, mas, por fim, continuar para frente; trazer a si em atuação, desde que a palavra se distancie do campo semântico cênico que a torna sinônimo de representar.

**

Para que se analise a autonomia do enquadramento próximo será válido o olhar nosso imaginativo pelo fotograma, de que a importância criativa em Noll – ele que enaltece a estética da fotografia – pode ser explicada via Roland Barthes. Neste, a operatividade do termo para elucidar a diferença entre o que chama de sentido óbvio e sentido obtuso nas imagens cinematográficas¹⁶⁸, se esclarece à medida em que o último estaria para além do filme, ou seja, diria sobre a dimensão do filmico. O fotograma, meio de percepção para o que designa como terceiro sentido, traria no âmago do fragmento um desprezo pelo tempo lógico e progressivo. Instantâneo e vertical, ele “aprende a dissociar a imposição técnica (a “rodagem”) da essência fílmica, que é o sentido ‘indescritível’”¹⁶⁹.

Há de se tatear a princípio pelas peças que compõem a ocasional cena de prostituição que o jovem protagoniza ao responder à abordagem de um homem que transitava de carro pela região de Ipanema; o que se tenta justificar pela necessidade de dinheiro por ele declarada. À dubiedade operante na expressão emitida e transmitida do personagem narrador sucederá a neutralidade de quem não finge e nem comenta.

Ele abriu a porta e disse entra, o carro subiu a Niemeyer, não havia ninguém no morro em que o homem parou. Uma fita tocava acho que uma música clássica e o homem me disse que era de São Paulo. Me ofereceu cigarro, chiclete e começou a tirar a minha roupa. Eu pedi antes o dinheiro. Ele me deu

¹⁶⁸ O autor analisa fotogramas do cinema de Sergei Eisenstein.

¹⁶⁹ BARTHES, 1990, p. 60.

as três notas de cem abertas, novinhas. *E eu nu e o homem começando a pegar em mim, me mordida de ficar marca, quase me tira um pedaço da boca. Eu tinha um bom físico e isso excitava ele, deixava o homem louco. A fita tinha terminado e só se ouvia um grilo.*

– Vamos – disse o homem ligando o carro.

Eu tinha gozado e precisei me limpar com a sunga. (CD, p. 15, grifo nosso).

Ao outro desconhecido cabe a excitação delirante, como se apenas a partir dele se pudesse revelar a boa e bela fisicalidade do jovem. O corpo do desejo soçobra em meio ao espaço ali circundado, a ele não se lhe atribui qualquer sugestão de prazer ou repulsa, incômodo ou relaxamento. É ele, contudo, quem goza, mas como um reflexo inevitável da matéria friccionada e responsiva, como se autônomo fosse o membro num conjunto-corpo comível, mordível... Nota-se então um estado reificado não de todo óbvio à prostituição, logo, em menor grau atrelado à perda do sujeito porque assimilado pela condição de mercadoria, de produto cambiável. O eixo dessa reificação seria o *se deixar estar*, sentido inédito de disponibilidade concomitante a uma legitimação do instante; ou seria, do sujeito pelo instante¹⁷⁰.

A partir dessa presentificação inédita a análise do fotograma amplia a perspectiva da nudez. Parafraseando Giorgio Agamben, ela alcança as partes do corpo que não conhecem tal sentido porque já estão desnudas, caso do rosto, epicentro revisional da banalização pela indústria pornográfica do que Walter Benjamin denominou como “valor de exposição”¹⁷¹. Mas isto desde que o rosto fosse tomado por inexpressiva indiferença, nele incidindo “uma nova forma de comunicação erótica”¹⁷². Na cena de Noll é aonde repousa nossa atenção imaginativa. No rosto somos assaltados pelo obsceno¹⁷³ à medida em que na penetração dos olhares [nosso espectador, e o do personagem] uma perturbação outra supera a obviedade do foco de atenção

¹⁷⁰ Secundarizar a justifica que legitima o ocorrido na história possibilitaria ir adiante na interpretação em sentido à semântica da coisa. A presente nota se registra então para uma leitura retrospectiva. Na análise do fotograma o dinheiro só teria lugar se percebido como a condição do sujeito, ele semelhante “à moeda que reúne em si mesma as características do anonimato e da disponibilidade”, como observa Mario Perniola ao desassociar a mercantilização do sexo à leitura de uma sexualidade neutra. “Em geral, a prostituição dá muito pouco para poder suscitar uma excitação neutra. A coisa que sente não é uma mercadoria; mesmo que na ideia do meretrício pareça implícito o dissolver-se da subjetividade, esta acaba retornando na transação comercial, seja direta ou indiretamente”. (PERNIOLA, 2005, p. 41).

¹⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 78.

¹⁷² *Ibid.*, p. 78.

¹⁷³ Em sentido batailliano, o termo refere-se à importância do desnudamento na reflexão sobre a descontinuidade dos seres. A nudez como “um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. *A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada*”. (BATAILLE, 2014, p. 41, grifo nosso).

diante a cena de sexo. Obscena verdade são de “Irmã Linda”: “tão são que chego a olhar cada um nos olhos e não tenho aquela vergonha em que quase todos parecem sem saber” (CD, p. 71).

Não menos importante será a sequência imediata à cena de “prostituição”, em que o pai retorna ao apartamento e toma conhecimento do acontecido. “Meu pai me olhou sem surpresas e disse que eu procurasse *fazer outra história da minha vida*” (CD, p. 15, grifo nosso). Convivem aqui dois eixos de leitura. O primeiro, de cunho moral, se associa ao que se deu forçosamente nome, logo, trilhar outro caminho que não o da venda do corpo. Ao mesmo tempo, a repreensão pode estar centrada na dinâmica de experiência que na cena não se descreve narrativamente, mas se percebe. Uma dinâmica que prescinde da justificativa, e como uma espécie de força do Mal ameaça presidir a vida, sua escritura: habitar o mundo por meio de uma atitude passiva, impessoal, de quem parece ter condenado ao pretérito todo *querer*.

A dimensão da disponibilidade prossegue na cena em que recebe a visita de um colega de escola quase ao término da narrativa. Aí se caminhará para uma espécie de indeterminação dramática – silêncio incômodo que resta entre o fingimento dos “atores”. O índice de fuga a essa estagnação se dará com o chamado do pai, adoentado e recluso no quarto, para o espanto do narrador, afinal era “[...] a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome [...]” (CD, p. 19). Na sequencialidade do nome pronunciado o “ator” é devolvido uma vez mais ao irremediável do corpo, rasurando-se a frágil máscara de personagem. Com o prenúncio do colapso paterno reitera-se – última sentença da narrativa – a necessidade de ação:

“[...] e fui correndo para o quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando para mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente”. (CD, p. 20, grifo nosso).

O fechamento da narrativa se dá como uma parada, excluindo qualquer aspecto de comoção em expectativa no tom trágico. Assim, em lugar a uma explosão catártica resta a contrariedade da intenção, do gesto em si. Esse personagem que intenta e não faz, ou até mesmo pouco intente, relampeja a ideia daquele outro teatro nolleano, demandando uma lógica de comunicação para além da troca intersubjetiva. Necessário uma vez mais ativar o olhar nosso para o fotograma, nos detendo no objeto dessa interrupção que se fixa num retrato, ou numa tela, ou – destino contemporâneo da fotografia¹⁷⁴ – um retrato fotográfico a que se pudesse

¹⁷⁴ É de Jacques Rancière a aproximação entre fotografia e pintura no contexto da arte contemporânea em capítulo especial – da obra que temo citado – que elege a fotografia para refletir sobre a dualidade entre arte e não arte, sobre o poder dos meios institucionais em fazer vigorar uma qualidade de objeto cultural, dotado de aura. Recobra-se o caso específico em que os museus estariam “dando lugar de pintura a uma fotografia que ganha o formato de quadro e imita sua modalidade de presença.” (RANCIÈRE, 2012, p. 104).

exibir como a tela de um retratista: metalinguístico, registro daquele que está em posição de retratar, afinal, é ele o narrador.

Respeitando o foco narrativo, claro é que recortaríamos o objeto que se fixa sob a sua atenção, o que se constrói literalmente em *Nunca fomos tão felizes*, de 1984, adaptação do conto dirigida por Murilo Salles. Retrato literal visto que a decisão do roteiro é de armar o personagem com uma câmera para fotografar o pai. A opção dialoga com a presença furtiva de fotografias ao longo da obra fílmica – como aquela da mãe – que acabam por sugerir outras tantas narrativas que escapam ao jovem personagem. É imediatamente após a morte do pai que o retrato é feito, portanto, sequência que só ocorre pelo avanço do roteiro para além da parada de quem pensa em fazer alguma coisa urgentemente. O fotografar em si será ainda precedido pela angústia e lamento melodramático do jovem sobre o corpo paterno desfalecido.



Figura 5 - Sequência de frames/fotogramas de *Nunca fomos tão felizes* (1984), adaptação de “Alguma coisa urgentemente” dirigida por Murilo Salles, roteiro de Alcione Araújo, adaptação do diretor e Jorge Duran. (Fonte e reprodução nossa).

Em mãos um retrato *post mortem*. Os olhos fechados, a cabeça levemente inclinada, a camisa aberta exibindo o peito, nenhum sinal aparente de degradação da anatomia, enfim, sugestão de um estado de calma, de relaxamento, registro de alguém que poderia apenas adormecido. É assim que no fotograma – elemento filmico dentro do filme – sugere-se o disfarce da morte como fora típico no gênero, pela sensação de quietude e não pela conversão do corpo exangue numa marionete que posa junto dos seus. No instantâneo da polaroide o pai ausente já não pode resistir à convocação da cena; aos poucos se fixa, condensa-se no papel fotográfico, se faz possível, tangível.

O retrato reverso do narrador acontecerá ocasionalmente na sequência seguinte em que enquadra o personagem sentado num banco do calçadão carioca. No bolso da camisa ele traz a polaroide recém tirada e exibida no quadro posterior ao vendedor de cachorro-quente; “meu pai”, ele diz. Na composição estética do espaço público esvaziado, luminosidade azulada e fria do amanhecer, aclimata-se o melancólico sentimento de perda em sintonia com as escolhas da adaptação. Ainda assim, há um giro afirmativo calcado na fotografia do pai, como se o ingresso no luto presumisse também uma consciência tardia do objeto perdido. Se a figura paterna se torna possível porque disponível de algum modo, o faz em retorno ao filho, agora algo territorializado. Termo, aliás, com que o próprio diretor lê a sequência¹⁷⁵.

Apesar da carga irônica e ambígua de seu título, que retirado do meio televisivo na década de 1970 – epicentro do milagre econômico –, remete à propaganda de um país-presente que passa a funcionar em regime de latência¹⁷⁶, a adaptação opta pela utopia, ainda que mínima. Sendo o pai a representação de uma figura da resistência, até mesmo da luta armada no país – a que Salles confirma ter sido seu ponto de interesse e entrada na narrativa de Noll – dar a ele, então, melhor fim, que seja resguardar no âmbito da memória; ao mesmo tempo, sugerir melhor destino àquele filho, ocasionalmente aproveitando-se do gancho original lido no conto de Noll, o nome pronunciado momentos antes e pela primeira vez; pelo pai do jovem. Meu nome-meu pai-meu nome¹⁷⁷.

¹⁷⁵ “Conversa com Murilo Salles sobre *Nunca fomos tão felizes* e João Gilberto Noll”, evento virtual realizado em 2020, e mediado por Denilson Lopes.

¹⁷⁶ Pensa-se em similaridade ao estudo de Hans Ulrich Gumbrecht (2014) acerca de uma configuração do presente – em seu caso, pós-guerra europeu – como uma atmosfera nem sempre óbvia, estado de coisas e sentimentos que se mostra no domínio público apenas de modo oblíquo, porque latente.

¹⁷⁷ A mudança em relação ao texto original não é única. Significativa é também a ausência da cena de “prostituição”, substituída pela exploração da sexualidade do protagonista entre idas a casas de prostituição como cliente e outros encontros furtivos sempre com mulheres. Apesar das escolhas de tom ameno para o levantamento do roteiro, deve-se salientar que o filme de Murilo Salles sustentou uma disjunção de ordem estética, como destaca a crítica assinada por Bernardo Carvalho na *Folha de São Paulo*, em março de 1984, a que bem verdade, percebe na estética cinematográfica algumas qualidades mais latentes no texto de Noll.

Se invertida a perspectiva, e tendo o texto de Noll como referência, surpreendemos aquele em posição de retratar como sujeito a ser retratado. Na composição da passagem, o golpe de transição é rápido: o narrador, adentrando no quarto, vê o outro olhando em retorno, e isto é apenas o que lhe ocorre dizer sobre a figura paterna naquele exato momento. Esta angulação o filme de Salles não privilegia, considerando sua opção por um plano aéreo, a câmera um terceiro olho distanciado que destaca a passagem do personagem pelo limiar da porta indo ao encontro do moribundo. Daí o enquadramento possível por meio dos “*olhos duros*” do pai feito vidro ou analogia da lente que fixa; no caso, fixar o sujeito parado à porta, emoldurado por seu arco, estático a pensar.

A moldura cenográfica reforça o retrato, mas já numa contradição latente, ao passo que se sobrepõe ao índice literal do limiar da porta um valor simbólico, o da *liminaridade*, condição contraditória à fixação de caráter como observa Victor Turner¹⁷⁸. Se permeia a narrativa – uma vez mais – a premissa da passagem, neste ponto ela se ritualiza sem, contudo, tender à completude, sem alcançar um ponto outro como sugere sua versão cinematográfica. Assim, não há apenas interrupção, corte seco, mas retenção no estado liminar que está entre as etapas de separação e reintegração como se destaca no estudo antropológico dos ritos de passagem; estado em que “a rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural” é abalada. Agrave da anti-estrutura¹⁷⁹, visto que não se alcança o nome próprio.

Rompendo com o ranço alegórico, que o autor sublinha como uma assinatura a partir do Cinema Novo, mas que se excede com o tempo em regra que não se sustenta, o filme de Salles se destacaria pelo vazio, “um filme sobre o vazio”. Carvalho destaca a composição do apartamento enquanto cenário central que neutraliza, despersonaliza. Uma similar ausência de profundidade lida no conto se associa aí à ideia da sobreposição, “imagem sobre imagem”, o que tornaria equivocada a obsessão de encerrar as premissas de enredo em leituras definitivas, tendendo à identidade fixa. Essa estética do vazio, dança filmica pela banalidade da vida, era para Bernardo Carvalho marca de ambiguidade e sutileza, “inauguração de uma outra sensibilidade até então ausente no cinema brasileiro recente”. Cf. CARVALHO, Bernardo. “Perdidos no espaço”, *Folha de São Paulo*, 1984.

¹⁷⁸ TURNER, Vitor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 118-119.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 118-119. Em Turner – sabendo-se ser o seu estudo de cunho antropológico – juntamente à ideia de liminaridade é de suma importância aquela denominada por *communitas*, que marca em definitivo a não estrutura. Pensado a partir da ambiguidade do que chama de “*personae* liminares”, o termo melhor se esclarece: “É como se houvesse neste caso dois “modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “*comitatus*” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. Prefiro a palavra *communitas* a comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma ‘área de vida em comum’”. Ao passo em que essa dialética entre a estrutura e a *communitas* propicia um pensamento

**

Diferentemente do retrato paterno, a imagem do jovem escapa à semelhança imediata de um corpo subjetivo, de um outro corpo social que extrapolaria o âmbito da ficção; escapa ainda aos arquivos públicos considerando que ao retrato – como aquele que grava a figura paterna –, a legenda surgiria no horizonte como um tentáculo inevitável, etiqueta que em definitivo conclui o sentido. Este pensar pelo fotograma reforça que o mesmo não é estranho à indeterminação, pelo contrário, o que faz com que Jacques Rancière demarque uma diferença à operação de leitura fotográfica por Roland Barthes se tendenciosa a caminhar para a defesa de que a reprodução fotográfica daria a ver “a emanção singular e insubstituível de uma coisa, com o risco de recusar-lhe assim o *status* de arte”¹⁸⁰.

No panorama *O cego e a dançarina*, “Marilyn no inferno” apresenta orientação similar. No conto, pelo próprio teor do enredo, a estagnação da vida emoldurada por um espaço de qualidade artificiosa acontecerá via cenário filmico, pela ideia típica de locação. “Um rapazinho de Nova Iguaçu”, “apanhado semana passada por um guarda masturbando um velho no cinema” (CD, p. 38), consegue trabalho como figurante no “primeiro *western* rodado no Brasil” (CD, p. 37). Em seu figurino – uma farda militar – ele se sente constrangido, pequeno, apesar da grandiosidade cinemática que deseja o diretor recobrar através de sua imagem/presença:

O diretor do filme diz ou dessa vez ou nunca. Fodido como estou não dá pra continuar. Levanta essa espingarda com vontade, seu imbecil! *O rapazinho levanta a espingarda com vontade e o céu é daquele azul acidentado da Baixada Fluminense*. O diretor diz que *aquilo lembra Eisenstein* e que prestará uma homenagem ao velho soviético. (CD, p. 38, grifo nosso).

A descrição evoca o recorte retangular do *tableau* duplicado entre a constituição espacial – garoto contra céu azul – e a focalização operada pela câmera em rodagem. Há um clamor pela fixação da imagem, sua espreita, registrado no “dessa vez ou nunca”, afinal, não importa ao diretor a ação, mas a combinação entre o soldado (personagem motivo), a espingarda erguida (elemento valise), e o azul do céu (moldura natural que disfarça a intencional). Se prestando homenagem ao cinema de Serguei Eisenstein, então os termos de Roland Barthes em leitura do mesmo manteriam aqui, no empréstimo da literatura, a sua lógica.

do trânsito, uma aproximação de contrários, ou sua subversão como forma de passagem a uma nova rede de estruturas, possibilitaria junto à literatura de Noll um diálogo mais amplo e complexo a ser explorado.

¹⁸⁰ RANCIÈRE, 2012, p. 105.

No texto em que versa sobre o cineasta, Diderot e Brecht, reitera-se que o dever do quadro seria “metafísico”, instante pleno que escapa ao empobrecimento temático. O seu sentido estaria “posto no gesto”¹⁸¹, sendo então melhor dimensionado pelo termo brechtiano *gestus*, que no âmbito dramático tornaria visível a “maquinação social” do texto¹⁸². O anseio do cineasta presente no conto de Noll seria mesmo fazer convergir na singularidade da imagem um episódio completo, nas palavras de Barthes, “absolutamente significante, esteticamente perfeito”¹⁸³. O episódio então transcenderia à encenação de uma batalha da Guerra de Secessão como se afirma no princípio da narrativa, bastando a mão que empunha com vontade uma espingarda para deflagrar algum oculto sentido social.

Do falecido tio, também aspirante a ator, o rapaz figurante conserva as histórias das estrelas de Hollywood que apanhavam de seus diretores como caminho a uma performance satisfatória – o inferno de Marilyn Monroe. Exige-se mais uma vez a presença do corpo como prova à estadia em vida, de forma que a sua “abstração” pelo personagem que se interpreta será o ponto de chegada num processo mais radical, que exigiu antes o corpo sangue de seu atador ofertando-se em sacrifício. Mas não há um bofetão do diretor, apenas aquele xingamento recebido em cena, não há nenhum sulco na pele, nenhuma marca verificável diante do espelho. Haverá, contudo, o abrupto movimento em que o rapazinho

[...] aí vê um *flash* explodir sobre o seu corpo e banhá-lo de uma luz efêmera como um soluço mas que o deixa iluminado para sempre: ele então tira o paletó dos exércitos sulistas e tira a calça de lã grossa que se colava ao suor das pernas e nu reflete-se no espelho à espera de outro *flash*, de um outro *flash* que revigore o seu já iluminado destino das telas [...]. (CD, p. 39-40).

O *flash*, portanto, aparece como aquilo que *lanha* exatamente como se lê em “Sombra gentil” do grandioso volume *Mínimos, múltiplos, comuns*, compilado original de 2003. Trata-se da subseção “As fotografias”, conjunto de seis textos – ou instantes ficcionais como nomeou o autor, publicados previamente na Folha de São Paulo – que compõem o tópico “Os reflexos”; espécie de estudo fotográfico que endossa a mecânica da indeterminação.

Ela entra na cabine fotográfica. Lá dentro, num súbito esquece o que deveria fazer no cubículo apertado, quase 40 graus. Parece que não sabe mais como seguir as várias sequências do dia. Mas não aguenta ficar sem função no espaço

¹⁸¹ BARTHES, 1990, p. 90.

¹⁸² Ibid., p. 90.

¹⁸³ Ibid., p. 87.

sufocante. Tira a roupa. Pensa em *outra progressão* que a justifique ali. Essa mulher que, quando vê, atolou-se em nada. Que fica como remanescente desnaturada de atos exauridos. Repentinamente. Só ela, perdida. *E agora nua, lanhando-se dentro da cabine de fotografia*, enquanto um homem espera para entrar, impaciente. (MMC, p. 434, grifo nosso)¹⁸⁴.

Sugestiva é a rubrica de entrada na cabine fotográfica, espaço fechado similar a qualquer outra moldura que fixaria tudo em seu campo, a princípio promovendo “à essência, à luz, à vista”¹⁸⁵; similitude à mecânica do *flash*, descarga de energia como forma de compensar a baixa luminosidade. O termo “lanhando-se”, apesar de se aproximar em “Marilyn” da agressão física, compreende ambos no instante de duplo desnudamento. Persiste o reverso do porquê da moldura, que fixa e apresenta enquanto desfigura qualquer legibilidade prévia ou permanente. Processo no qual intervém um terceiro ansioso, o homem que aguarda por sua vez de entrar na cabine, ou o ator que surpreende o rapazinho naquele instante diante do espelho e dele caçoa.

Vertigem será a palavra que ascende no registro da sequência última citada anteriormente. A cavalgada rumo ao horizonte, dissolvendo-se os limites entre dimensões, será o trajeto de um estranho, não mais aquele rapazinho de antes e muito menos o personagem de sua figuração. Um terceiro, desdobrado de sua nudez num dar-se a ver em exterioridade assim como a mulher na cabine, “só ela, perdida”. Em seus instantâneos não apenas o momento do registro poderá exemplificar tal processo, como se somente ante ao *flash* as máscaras representacionais caíssem por terra. Também a presença contrastiva com fotografias será validada, prevalecendo de modo geral a dialética fotográfica em que se apreende o sujeito no estranho momento em que se soltam os fios dramáticos da vida.

Manchas comiam feições, cinturas, pétalas. O amarelado se sobrepunha a tudo como se latejando um chamado obscuro... Indeciso... Ali, entre os guardados que eu herdara sem saber exatamente de que mortos. Insone, resolvi afixar a foto no espelho do banheiro. Então me barbeei escutando a previsão de chuva. O *retrato indecifrável* parecia esconder um conteúdo ancestral perfeito para a *minha sequência biográfica*. Quando testei o quepe de piloto, vi que nas horas seguintes a minha cabeça não se ocuparia de mais nada além do *meu primeiro voo*. (MMC, p. 430, grifo nosso).

¹⁸⁴ Reproduzimos os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns* tal qual a formatação da edição da obra pela Francis (São Paulo, 2003).

¹⁸⁵ BARTHES, 1990, p. 86.

Em “Piloto da madrugada” uma vez mais vislumbra-se no instante a possibilidade do passado tocar o presente através de um conjunto de objetos ou, como nos diz o narrador, “guardados”. Não há, contudo, decifração, apenas o insone gesto de fixar o retrato no espelho do banheiro, ressonando o sujeito aquilo que no papel amarelado lateja em presença. Sendo este um modo de sequenciar biograficamente, haveria aí uma dubiedade, afinal, vindo a se ocupar de seu “primeiro voo”, o narrador prevê prosseguir pelo intervalo de uma ruptura (indeterminação). Sequencia, portanto, a partir de um ponto outro que não o seu imediato anterior, distinto ainda do fio sanguíneo, amarelado, comido pelo tempo.

Um último exemplo, “No fundo do bolso”, devolve a atenção ao eixo em si de apreensão pelo narrador.

Quatro homens sentados lado a lado. Expressões mais ou menos sugestivas, mãos repousando sobre as pernas. Aguardavam o quê? O clique da foto, a consulta no posto de saúde, ou o indelével encontro na noite? Nem eles sabiam. Estavam ali porque tinham perdido a memória de como prosseguir. Estavam sentados como quem se extravia de certo fio que redime a falha dos acontecimentos. *Acham-se ali como a parede cinza, o tapete em frangalhos¹⁸⁶... e a tarde que se esqueceu de passar.* Coagulada, feito a foto que amasso no fundo do meu bolso. (MMC, p. 432, grifo nosso).

No instantâneo – não por acaso motivo da narrativa –, há sempre algo que escapa à imagem de uma fagulha infinitesimal. Algo parecido com a expectativa de se surpreender no olho o giro ao lugar da evasão, da desmemória. O estudo fotográfico aqui se confunde, se seduz pelo processo em questão. De um lado se estabelece a coincidência entre a matéria da atenção e a fotografia que se traz amassada no bolso; narrador em posição de leitor, fruidor do sensível. De outro, coincidência entre o gesto de capturar e o registro por vir se símile do instantâneo. A biomecânica entrevista no olhar que da fotografia se ergue em direção ao fora do mundo – ou para o dentro da imaginação –, se achega da percepção em movimento, da escrita que procede do caminhar pelo mundo.

Com “Piloto da madrugada” e “No fundo do bolso”, tanto o sujeito da ficção no primeiro, quanto o da narração no segundo se aproximam na interrogação da progressão. A sensação de quietude na conclusão do primeiro texto – deixar-se conduzir num primeiro voo

¹⁸⁶ Há aí, junto a premissa de proximidade do humano ao não humano tendendo à ideia da coisa, forte conotação à *paisagem*, noção com a qual se trabalha adiante.

abandonados os restos – se renova em “No fundo do bolso” numa espécie de prazer poético que suprime a necessidade de respostas ou encerramento do sentido no *frame* da vida. Se o estudo fotográfico de Noll reforça a tônica de indeterminação dos sujeitos, ele nos faz transitar da retenção a uma ordem expansiva. A lógica fotográfica não reverte o *ninguém* da condição liminar, mas reforça “a presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto”¹⁸⁷.

**

Em Jacques Rancière o efeito cumulativo do fotograma é lido em termos de distância e neutralização, âmbito do regime estético da arte¹⁸⁸. Diferentemente do regime representativo e da imediatez ética – em que prevaleceria uma contiguidade entre as formas artísticas e as formas de sua apreensão –, problematiza-se o “modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma”¹⁸⁹ para fazer valer uma eficácia que à obra se antecipa. Se a noção de distância se associou outrora à mera contemplação do que é belo, ignorante aos “fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção”¹⁹⁰, ela agora sugere diferença ao destituir a rede determinável entre intenção, forma e olhar, tríade que sustenta o *continuum* de uma ideia política da arte. Daí a *pensatividade da imagem*, “circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado”¹⁹¹.

Em acordo com o autor, isso equivale a uma não coincidência entre polos de significação, como aconteceria no trânsito entre a fotografia do pai e o arquivo público. O emolduramento liminar do filho – enquanto imagem pensativa – opera essa disjunção também em retorno à narrativa, considerando que à indeterminação do sujeito se sobrepõe a do gesto. Aqui, no entanto, interromper a progressão linear e suspender o sentido final representa o desvirtuamento de uma premissa de gênero, a saber, os escritos em tom memorialístico do sujeito que toma para si a distinta tarefa de refazer os fios de sua linhagem [essencialmente

¹⁸⁷ RANCIÈRE, 2012, p. 111.

¹⁸⁸ A noção de regimes da arte no autor diz respeito ao entendimento de modos distintos de produção, visibilidade e conceituação das obras ou das práticas artísticas. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

¹⁸⁹ RANCIÈRE, op. cit., p. 56.

¹⁹⁰ Ibid., p. 56-57.

¹⁹¹ Ibid., 110.

masculina], para que se fortaleça como indivíduo no presente. Considerando o seu contexto histórico, a versão de Noll se parece com um anticonto nacional¹⁹².

Se o cenário delimitado implica uma coagulação das ideias no texto literário ao tomar parte da “passividade” imagética, seu caráter reticente, resta a percepção de um *aqui* escritural. *Aqui* em sinal de espaço que não suprime a si mesmo – nos termos de Rancière –, sendo antitético por natureza como na percepção espacial via teatralidade; antítese que a descrição do apartamento contempla – “embora bem mobiliado” sempre retratado em termos de vazio (CD, p. 13). Neste espaço se desenham vetores entre pontos de referência, como os dois corpos ali colocados em tensão, em lugar ao fluxo-traçado absoluto entre texto e real social. Se a ideia regente não poderá ser uma sobreposição irreduzível das topografias da arte e da vida, desloca-se entre o espaço-tempo do presente passado que se rememora, e o presente do ato de rememorar em um novo indício performático.

Considere-se, nesse sentido, a prática do comentário pelo narrador ainda atuante em sua evolução final. Do longo parágrafo em que lida com o colega de escola, passa-se ao último que se desenvolve a partir da pausa dramática que acomete aquele que estivera em dedicado exercício representativo. Lê-se:

Aí eu parei de falar e o Alfredinho me olhava como se eu estivesse falando coisas que assustassem ele, ficou me olhando com uma cara de babaca, meio assim desconfiado, e nem sei bem o que passou pela cabeça dele quando meu pai lá no quarto me chamou, lera a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei [meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida, eu queria que o Alfredinho fosse embora e que não voltasse nunca mais,] então eu me levantei e disse que tinha que fazer uns negócios, e ele foi caminhando de costas em direção à porta, como se estivesse com medo de mim, e eu dizendo que amanhã eu vou aparecer no colégio, pode dizer pra diretora que amanhã eu conversei com ela, e o meu pai me chamou de novo com sua voz agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome. e eu disse tchau até amanhã, e o

¹⁹² Vale pontuar que “Alguma coisa urgentemente” aciona, a seu modo, a premissa da narrativa investigativa policial ao trabalhar com omissões, segredar o pai numa trama nebulosa, e eleger um narrador a quem a cartilha faria um “investigador”, ainda que pressupondo apenas o gesto de reconstituir, de firmar uma história de filiação; assim como a dedicação à investigação jornalística policial por Diana em “O filho do Homem”. Entretanto, e validando ainda a leitura feita de uma indiferença anunciada pela primeira narrativa, esta aproximação só é útil para dizer de sua inoperância. Recobra-se as palavras de Wander Melo Miranda ao pontuar um pastiche de formas literárias no decênio de 1980, incluso o romance policial. Para o autor “é a própria narrativa, contudo, que sofre um inquérito e se coloca como objeto de investigação”, validando a “reversão da hipótese policial de que cada coisa tem um só e único sentido, explicitado no final da leitura em que tudo entra na ordem, no âmbito da certeza e do saber absoluto [...]”. Juntamente ao citado toque ensaístico do período, prevaleceria o trajeto da interrogação e seus percalços. (MIRANDA, 2010, p. 14).

Alfredinho disse tchau até amanhã, e eu continuava com o pano de prato na mão e fechei a porta bem ligeiro porque não aguentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nenhuma palavra, e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente. (CD, p. 19, grifo nosso)¹⁹³.

O modo discursivo do parágrafo é determinado pelo encadeamento ininterrupto que abdica à riqueza dos conectivos, sempre reposicionando um sujeito e um verbo. Ao mesmo tempo em que se orienta pelo factual, relatando, intercala seguidos comentários, mas alterando a dinâmica de outrora. Se revelara um estado de fingimento, o comentário agora acresce sentido aos gestos, naturalizando-os – “me levantei meio apavorado / porque”, “fechei a porta ligeiro / porque”. A premissa de se estar representando torna-se obtusa, impossível de se confirmar. Duas qualidades gestuais se iluminam: gesto ocioso que pouco significa para a vida quanto para a mecânica da intriga em si; e o que se associa à mimese dos homens de ação, desde que a palavra comunique um fundo subjetivo e afetivo que tudo rebate.

Supõe-se que a atitude dissimulada do narrador interferiria no pacto literário, afastando o leitor ao desarmar o discurso de um valor afetivo ou imersivo. Revendo nossa afirmação, não bem declarar a si que finge, mas ao leitor empurrado para fora da trama graças a esse ruído interlocutório, afinal, há de se ter alguma “[...] verossimilhança porque o falso é antiestético” (CD, p. 105), nota de “O piano toca Ernesto Nazareth”. A consideração última, apesar de recusar o declarado fingimento, completa o jogo de dubiedade por indeferir contar de inventar. Assim, o traço repetitivo do parágrafo coloca em primeiro plano o exercício mesmo da verbalização. Se replica a ansiedade típica do testemunho que tenta recompor um quebra-cabeça, a tensão dramática dessa circunstância de fala é similar ao devaneio compositivo que passa pela associação de ideias, avanço mediado por sucessivos retornos sobre o já dito.

Claro parece que o trabalho narrativo não está orientado unicamente a uma determinação final, ou deseja não estar, acentuando sua modulação no presente do acontecimento. A oração verbal *fazer alguma coisa urgentemente*, quanto ao princípio narrativo tradicional, aparece como pura constatação mecânica, ou seja, é também comentário. Negligenciando a obrigação do fazer, faz parar a arte, interrompe o espetáculo, silencia a literatura. Resta a frase título *alguma coisa urgentemente* que, não sendo comentário, associa-

¹⁹³ Nos grifos o sublinhado destaca repetição e o colchete a intercalação de comentário pelo narrador.

se ao princípio de urgência que o texto possibilita intuir, principalmente na pré-disposição sua a atuar e inventar. A um só tempo, caminho outro às respostas ideais e à pura nulidade.

3.3

Sentimento da coisa:

apatia, possessão e a disposição humana para o movimento

Em “O Evangelho segundo João”, texto de Silviano Santiago de 1982 sobre o romance de estreia de Noll, aponta-se um projeto ficcional: “numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade”¹⁹⁴. O enfoque primário da leitura será caracterizar o romance a partir de seu diferencial na dramatização de um corpo diferido ao “[...] racional, musculoso e arquiteturado do atleta ou do bailarino”, contexto em que “o esplendor da força física é do grande agrado dos regimes totalitários e militares”¹⁹⁵; e em que se confundem “a saúde da máquina do corpo com a saúde do corpo da máquina”¹⁹⁶. Na contramão dessa lógica operativa,

ele [o corpo] sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos em desafio e não passa pelo ritmo de cor e salteado dos exercícios em aula. Não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e a raça do erotismo, pela fome *brasilensis* e pela nossa miséria larvar¹⁹⁷.

Essa linha de fuga anunciada – trânsitos afirmativos para além do generalizado cenário de estagnação – é precisa ao se apoiar sobremodo na intransigente presença do corpo, o que não se limita à dinâmica de aparte do desejo e sua discursividade como alguma crítica se vê tentada aplicar à Noll¹⁹⁸. No entanto, a divisão feita por Santiago será menos precisa ao se considerar que uma qualidade verificável em parte dos comportamentos por ele isolados estará atuante desde o panorama *O cego e a dançarina* na atualização do dispêndio para além do ápice trágico.

¹⁹⁴ SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 72.

¹⁹⁵ Ibid., p. 72.

¹⁹⁶ Ibid., p. 73.

¹⁹⁷ Ibid., p. 74, grifo do autor.

¹⁹⁸ Pode-se tomar como exemplo o texto de Tânia Pellegrini sobre a ficção brasileira contemporânea e as nuances de seu majoritário imaginário urbano. O texto de Noll, em especial seu romance de estreia, figurará como exemplo de uma “literatura gay” ou de “temática homossexual” que se avoluma na década de 1980 na esteira de uma diversidade de agentes sociais condizentes com a progressiva abertura política. Cf. PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filologia Românica*, Madrid, v. 19, p. 355-370, 2002.

Acompanhamos a passagem do narrador de “Alguma coisa urgentemente” até o ponto em que não se distingue do personagem de “O meu amigo”, enigma que não oferece uma história e negativa a troca intersubjetiva. Escapam à determinação como faz a mulher sinuosa em “O cego e a dançarina”. A comum apatia legaliza os gestos sem fim, isto é, sem finalidade e sem conclusão, o que os torna células estranhas na paisagem ficcional, avessas ao dever do organismo *um todo dependente* – metáfora possível do texto literário. Não sendo representação patológica, a apatia se torna estratégia de presentificação e continuidade, o que resulta na modulação da vitalidade organicista como tende ressaltar a leitura de Santiago; algo que redundaria, no caso de *A fúria do corpo*, em contradição, considerando que a violência orgiástica logo fere a verossimilhança da fragilidade corporal.

O aspecto favorece aproximar a expressão literária de João Gilberto Noll da filosófica de Mario Perniola, debruçado nas variadas dinâmicas sociais e artísticas de qualidade apática que se avolumam a partir da metade do século XX. Mas o faz defendendo-a como fisiologia comunitária, ou seja, como condição que anima o pensamento no e sobre o contemporâneo¹⁹⁹. Assim se dá em Perniola a defesa de uma “civilização da coisa”, sabendo-se que a possibilidade de variar o que particularizava o humano [interioridade-exterioridade], confirma o seu ingresso no complexo das *coisas sencientes* [exterioridade-exterioridade]. A defesa de um presente pleno [“pleroma”²⁰⁰], composto por narrativas em menor grau saudosistas ou utópicas, se dará então pela reversão do negativo, similar princípio imunológico como sublinhou Noll:

Na arte, existe também a função da vacina. Às vezes, *you* vai tentar revigorar o fenômeno humano através do próprio veneno que o está incomodando. A vacina e a arte são coisas muito ligadas nesse sentido. E não por metáfora, não. São fenômenos paralelos²⁰¹.

Perniola transita entre a *coisa que pensa* [autoconsciência do eu] e a *coisa que se mexe* [máquina-corpo] de Descartes, de que a união entronca o sentir. O desafio em se falar na categoria da *coisa que sente – se sente e não eu sinto*²⁰² – automatizando-a do pensar, estaria

¹⁹⁹ Exemplos dados pelo autor (2009) passam por aspectos da cultura jovem e sua relação com as formas de expressão musical a partir do advento punk até o auge da *video-music* entre as décadas de 1980-90; a cultura do corpo focalizada na passagem entre o *footing*, o *jogging* e o *trekking*, distanciando-se cada vez mais do ideal “saúde-primazia-beleza” que fundamenta o princípio da ginástica moderna: “o corpo é destituído da dimensão subjetiva e vitalista da ginástica e adquire a resistência e a opacidade da coisa”. Também as práticas sexuais encontrarão aí espaço, como se poderá comentar. Em todos os casos a ação humana não se fixaria seja por padrões de identidade coletiva (próxima da ética) ou identidade pessoal (próxima da moral).

²⁰⁰ PERNIOLA, 2009, p. 75.

²⁰¹ WEIS, 1997, p. 84, grifo nosso.

²⁰² PERNIOLA, 2005, p. 27.

em não incorrer na declaração do corpo como complexo de um saber outro elevado ao intelecto. Nesses termos, a *condição-coisa* não apenas faz das corporeidades ponto contrastante ao complexo logocêntrico, mas as coloca em contraste de si na físsura entre orgânico e inorgânico. Do contrário, não se escaparia ao “sensismo” preso à lógica cartesiana e a um “ideal ético-estético da figura humana”

feminina ou masculina [...], sonho faustiano da juventude eterna, a um modelo do corpo enquanto expressão sensível da alma, como lugar de encontro, de harmonização e de compenetração entre espírito e matéria, a uma ideia de beleza como algo de mais polido, vital e fresco²⁰³.

Sob a perspectiva de se transpor a pele das ideias como pensado neste trabalho, há uma ambivalência entre o corpo que se perfura, ou seja, se vitaliza desde dentro, e o que se dirá uma “coisa sem sangue” (CD, p. 27). A superficialidade que afeta o estatuto da personagem de ficção e que se explicita nesses exemplos não se altera nesse novo panorama, mas será ela mesma relida a partir do horizonte apático. A disposição superficial não se entenderá mais como o que perdeu profundidade subjetiva automodeladora do eu e dos gestos, ou seja, deixa de indicar ausência quando no limite das máscaras sociais. Semanticamente em acordo com Perniola, ela passa a ser o experimento de uma “completa exterioridade na qual tudo é *superfície*, pele, tecido”²⁰⁴.

Apesar da dinâmica dos exemplos primeiros com que se trabalha, que jogam com uma certa opacidade do sujeito em cena, o horizonte aqui aberto nada tem a ver com reduzir a zero todas as tensões, com a frieza do cadáver²⁰⁵. Daí a importância da noção de virtualidade em Perniola, distinta da vivência imaterial em acordo com seu significado no mundo informatizado, tanto da perspectiva de seus apologistas que a “celebram como uma dissolução, um alívio ou uma espiritualização da realidade”; ou críticos que “a interpretam como um enésimo engano, como uma evasão, que se subtrai ao peso, às responsabilidades e aos perigos do presente, projetando-nos num mundo fluido e desencarnado”²⁰⁶.

Nada de desencarnar, mas adentrar noutra dimensão em que se é arrebatado pela premissa do “corpo aberto” aos encontros e à variante das ocasiões, de modo que estar ancorado

²⁰³ PERINOLA, 2005, p. 62, grifo nosso.

²⁰⁴ Ibid., p. 31.

²⁰⁵ Ibid., p. 93.

²⁰⁶ Ibid., p. 47. De modo geral, o conceito de virtualidade estabelece um contraponto à noção de atualidade, a que Perniola destaca na sociedade da comunicação de massa e seus mecanismos homologantes capazes de ocasionar à vida cotidiana um “imaginário coletivo homogêneo e efêmero”. A atualidade, dessa forma, faria da experiência do presente uma ausência. (Id., 2009, p. 99-100).

no presente é participação, é ressonância democrática, confusão legítima entre dar e receber. O elogio da artificialidade se valida pela vertigem do trânsito que, neste caso, implica em mesmidade, isto é: “aprofundando-se a prova de diversidade encontra-se a unicidade e, vice-versa, aprofundando a prova de uniformidade encontra-se a mudança”²⁰⁷. Segunda característica da vivência contemporânea em que se apoia Perniola na formulação de uma civilização da coisa, justamente seu aspecto “neopagão”, interesse por formas sincréticas e positivas de extremo envolvimento emocional pelos sujeitos.

As compensações arbitrárias e mutantes desse processo de se fazer habitável para habitar, a ficção Noll problematiza continuamente, a ver o cristianismo de guerrilha em “A virgem dos espinhos”, o projeto da Sociedade minimal e outros arranjos a se destacar. Aí, similar semântica de ser coisa entre coisas se operacionaliza à nostalgia de uma comunidade orgânica²⁰⁸, e aquilo que poderia reanimar a vida cede a tônicas de doutrinação, idolatria, portanto, segrega a vida. Assim se estabelece uma dinâmica de opostos a partir de uma mesma potência. Mas ao pseudotrânsito que legitima a retomada das narrativas de fundação, do original, haverá seu contrário, moto-contínuo para o qual a linha do horizonte se torna mera lembrança da espacialidade que opera em favor de se ir do mesmo ao mesmo, diferindo-se.

Transitar do mesmo ao mesmo coincidirá com o *form giving*²⁰⁹ de Paul Klee, o que esclarece a eleição do termo *coisa*, excluindo-se seu sinônimo a *objeto*. Por isso o antropólogo Tim Ingold cita Klee na “ideação” de um mundo composto por materiais em relação [coisas que “vazam”, “transbordam”²¹⁰], e não objetos fechados em si mesmos. Esse processo de animação seduz Noll desde a epígrafe de Adélia Prado: “uma coisa gera”, “o que não parece vivo, aduba”, “o que parece estático, espera”. O olhar que pousa sobre a abelha capta apenas essa vida menor em sua convulsiva beleza, mas não encerra o potencial dessa modulação “microscópica”, reencontrada nas erupções, nas danças imperceptíveis que formam a carne do mundo. Movimentos que se resolvem na forma de coisas²¹¹, definem-se não por preterição, mas pertencendo a uma malha de fios. Em Noll, destacou-se o verbo que sublinha o ser no movimento – *entrar*, para então habitar.

²⁰⁷ PERNIOLA, 2009, p. 32.

²⁰⁸ Ibid., p. 89.

²⁰⁹ INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 37, jan./jun. de 2012, p. 26.

²¹⁰ Ibid., p. 29.

²¹¹ Ibid., p. 33.

É nessa esteira que a noção de *pós-humanidade* se diferencia no panorama biotecnológico cada vez mais profícuo na contemporaneidade. Do imaginário *ciborg*, passando pelo uso genérico que a expressão recebe na segunda metade do século XX²¹², repete-se o anseio de se superar a limitação biológica que acomete o ser humano. Nesse sentido, pode ser sinônimo de *transumano*, ao passo que se tenta socorrer essa forma de vida da obsolescência. Enquanto houver sempre um novo modelo corporal por vir, condizente com a prospecção entre tecnologia e biologia, se permanece num panorama evolucionista, naturalista que se esforça em garantir a supremacia do homem, por mais que seu *layout* agregue a máquina ou que esta anseie pela sensibilidade humana.

Fica estabelecido um questionamento antropocêntrico, privilégio existencial do homem numa história (humanista) que tendeu a individuar cultura e natureza. Mario Perniola chega a utilizar a expressão *anti-humanismo* a respeito da recusa da pintura metafísica italiana em “colocar o homem, o eu, o sujeito no centro do mundo”²¹³. O exemplo é profícuo em acionar outras narrativas e imaginários que formam na estética modernista ocidental um repertório que entrevê o humano por retirada. Entretanto, o gesto que passa pela demarcação de um modo de ser entre outros trata da amplitude de um horizonte de presença não *apenas* subjetivo; assim como o desmonte da figura humana não necessariamente significou o desejo de eliminá-la do mundo, mas pôde suscitar um revisionismo das totalidades, emergência diferida do sensível²¹⁴.

A modulação da matéria humana favorece a sua potencialização desde que revisto o seu privilégio, sua tendência mônada, o que relativiza a leitura que queira instituir aos empenhos do texto nolleano somente derrotista evolução. No todo, essa semântica pós-humana não subentende uma etapa posterior à condição biológica, não desconfigura o antropomorfismo em direção a uma paisagem inumana. Em Perniola, a defesa filosófica da civilização da coisa não se apoia em efetivas mutações²¹⁵, mas em um constante acréscimo metafórico para comunicá-la. Nessa profusão de imagens, o espelho será o objeto em particular que por sua qualidade refletora estará na categoria de “coisas que são mais coisas do que as outras, porque mais

²¹² Cf. SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 191-192. (Coleção Comunicação).

²¹³ PERNIOLA, 2009, p. 191.

²¹⁴ MORAES, 2017, p. 85-87.

²¹⁵ No que diz respeito a aparência, seguindo pela metáfora do corpo como extensão da roupa, o autor chega a listar práticas contemporâneas de efetiva modificação corporal como a cirurgia plástica e a engenharia genética, acreditando-as, no entanto, ainda subordinadas ao comentado ideal ético-estético.

amorfas, mais livres de uma identidade, mais suscetíveis de se apropriar de todas as formas”²¹⁶. Válido reforço de “Tecido penumbroso” que abre o conjunto *Mínimos, múltiplos, comuns*:

Como posso sofrer porque as coisas pararam? Elas andavam tão estouvadas! Por que não deixá-las dormir agora um pouco? Tudo se aquietou, é noite, o mundo vive pra dentro, cegando-se ao sol do sonho. Preciso um pouco desse conteúdo inóspito, ermo como um quase-nada. Não, não é morte, é uma espécie de *lacuna essencial*, sem a aparência eterna do mármore ou, por outro lado, sem as inscrições carcomidas. Pode-se respirar também na contravida. Depois então a gente volta para o velho ritmo; *ai já não nos reconheceremos ao espelho explícito*, tamanha a qualidade desse tecido penumbroso que provamos. (MMC, p. 29, grifo nosso).

Fala-se aí numa “lacuna essencial” aproximada do espaço-tempo da liminaridade. Mas este desposar que não é morte e nem é mármore, por uma previsão lógica não pode ser definitivo, ou não pode ser um limite em si mesmo. Assim sobrevém a passagem denunciada na “volta para o velho ritmo”. Nisto, o mesmo em sentido de originário já não existe como denuncia o desencontro entre o sujeito e o reflexo no “espelho explícito”; para o homem em posição de coisa senciante apontaria essa nota de um outro espelho que não o puro objeto.

Perniola interpela a assunção da videoarte no século XX tendo em vista o advento da condição narcísica, considerando que a partir da analogia entre espelho e video, este ofereceria a imagem não de uma interioridade subjetiva, mas uma elaboração tendente ao vazio afetivo. Apesar de válida, essa relação inicial entre o espelhamento e os estilos de vida contemporâneos sofreria ainda o desdobramento do “especularismo” – “identificação simbólica do homem com o espelho”, “exercício de um mimetismo absoluto”²¹⁷. À Narciso se retoma a ninfa Eco, condenada a emudecer e repetir até o destino final de pedra enquanto não se lhe permita – pela condição mesma do que espelha – o transparecer de seu amor. Aquela que “não fala em primeiro lugar”²¹⁸, é também a que não sente em primeiro lugar.

Pelo especularismo os dois eixos da coisa senciante se potencializam, ou seja, o vazio dos comportamentos apáticos, mas também a variedade dos “conteúdos” do sentir prevista na abertura ilimitada à reflexão. Fora os *espelhos explícitos* que encontram lugar privilegiado na ficção esvaziada de “pertences” de Noll, a condição especular se fará perceber nos quadros em

²¹⁶ PERNIOLA, 2009, p. 65.

²¹⁷ Ibid., p. 55.

²¹⁸ OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes J. J. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 58.

que se joga com as esferas do *eu* e do *outro*; afinal, abandonado será o critério subjetivo que esclarece discursivamente a ruptura dos *laços institucionais* no teatro que especula inéditos *laços vitais*. A importância dos vestígios especulares, em lugar ao espelho, encontrará na obra de Noll a liberação artificiosa que abdica das explicações, de um verossímil realista. Experimentar, em seu caso, até às efetivas mutações da morfologia humana.

**

Na filosofia coisal pernioliana a sexualidade terá espaço significativo, aproximando-se mesmo da própria tarefa da filosofia, considerando que a indiferença é quociente comum entre muitas formas de expressão – volta-se a isto. Caberá legar a Georges Bataille importante contribuição ao elo entre pensamento e sexualidade por seu desvio à tradição ocidental que associou o desejo à espiritualidade, afirmando assim a “indulgência da condição humana”, e o “caráter transcendente do desejar”²¹⁹. Passar ao campo da coisa exigirá, contudo, abandonar a transgressão de que fala o autor d’*O erotismo*, frente a hipótese de que a iconoclastia sacrificial ainda seria vitalista, mesmo que fatal, portanto, permanência da sensibilidade transcendente na passagem dos corpos.

A indiferença do sentir e o trânsito possessivo introduzem a noção de “sexualidade neutra”, sendo central o desprendimento contemporâneo ao dever do orgasmo [“orgasmomania”], de que o privilégio cultural e psíquico se exemplifica no comentário em “Irmã Linda” sobre livros que teorizam e ilustram o assunto²²⁰. Em lugar à descarga pulsional, ao sexo como prática dispendiosa e libertária, fala-se em sua pluralidade por meio da prudência e da resistência. Daí – reconectando a análise da prostituição em “Alguma coisa urgentemente” – a incompatibilidade com a mercantilização dos corpos e a coisa senciente, visto que a esfera subjetiva seria no máximo subordinada ao propósito primeiro do lucro. De outra forma, é a virtualidade típica da própria moeda que se vivenciaria na sexualidade neutra.

Tornar a energia sexual desinteressada implicará em anular as preferências e o critério de “tipo” que orientam o porquê do gozo, como a “diferença entre os sexos, a forma, a aparência sensível, a beleza, a idade, a raça”²²¹. Perniola indica em duas expressões modos potenciais de

²¹⁹ PERNIOLA, 2005, p. 108.

²²⁰ Ao mesmo tempo se percebe um contraponto na afirmação: “não vejo nada mas você insiste que é o orgasmo e não há nada pra se ver no orgasmo” (CD, p. 69); como potência vetorial, a ideia poderá acompanhar as variações da sexualidade em Noll, ou seu abandono como caminho único.

²²¹ PERNIOLA, op. cit., p. 23.

vivenciar o trânsito da sexualidade. A primeira será o “corpo sem órgãos”²²², processo de desfuncionalização do todo corporal pelo despojamento subjetivo. Não sendo máquina, o corpo se transforma em extensão. A figura do *cyborg*, mas em dimensão filosófico-sexual, auxilia a sublinhar o sentido de “outridade” aplicável a tal experimento, declínio dos pronomes possessivos que torna o trânsito do mesmo ao mesmo possível.

Ainda pelo estatuto desse híbrido destaca-se o segundo modo, “órgãos sem corpo”. Aqui a disfunção seria de uma parte/peça específica em relação à ideia complexa de organismo, ou seja, horizonte imaginativo das próteses, dos dispositivos artificiais que liberam a percepção do elo subjetivo e individual. No panorama da sexualidade inorgânica, neutra, chama-se atenção para partes do corpo estranhas ao óbvio desfrute da libido, como o pênis, o ânus, a vulva, a boca, os seios..., mas que permanecem, por exemplo, em contínuo estado de nudez como o rosto ora comentado, ou enovelam-se em uma potência abstrata²²³. Por essa linha, Perniola ainda legitima uma reentrância na literatura de Georges Bataille tangenciando o princípio coisal:

[...] por um lado, existe o olhar, o duplo movimento do eu que olha você e de você que me olha, por outro, há os olhos, essas bolinhas que no relato de Bataille, *Histoire de l'oeil*, são associados com ovos e testículos. [...] Um olho humano que desliza entre as nádegas de uma jovem experiente como Simone, a qual o introduz na própria carne, não tem mais nada que ver com o olhar: já é minitelecâmera!²²⁴

Também o olho será um componente da narrativa suplementar de superfícies reluzentes que atravessa não só a coletânea de estreia de João Gilberto Noll, mas toda sua obra. A atenção que concede ao elemento favorece especulações desde o estranhamento que se percebe na imbricação com o princípio de observar (criar) no eixo narrador. Todas as células estranhas que ocupam a paisagem ficcional relutantes ao desígnio da personagem de ficção, entroncam-se uma vez mais neste ponto. Um finge que olha, o outro dota-se de semelhante olhar omissivo, olha tudo e nada vê; já a última olha sem parecer que o faz, logo, variações sobre uma mesma

²²² Sabe-se que a expressão encontra substrato em Antonin Artaud, sendo desenvolvida a posteriori nos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A intersecção, entretanto, não é encontrada no texto de Perniola. De toda forma persistem similaridades, como no tratamento da ideia menos como conceito e sim como prática ou experimentação possível pelos dois filósofos. Além disso, é recorrente a apropriação de terminologias patológicas em contra senso, a exemplo da disposição esquizofrênica associável ao corpo sem órgãos, ou mesmo do estado alterado quimicamente ao qual recorre também Perniola.

²²³ Toma-se o fôlego como exemplo, mas aqui “ele não evoca a vida como respiração, mas sim a ideia de um movimento imaterial qualitativamente bem determinado, que provém da localidade inacessível: o fôlego une o máximo de estímulo sensorial porque solicita fortemente nosso olfato, com a abstração máxima, pois evoca duas cavidades, os pulmões e o estômago, nos quais não conseguiremos nunca penetrar”. (PERNIOLA, 2005, p. 49).

²²⁴ *Ibid.*, p. 110-11.

premissa. Dessa opacidade ocular aclimatada ao comportamento apático à imaginação autônoma do órgão como prótese maleável – espelho sem fundo –, a passagem será fluida.

Olho e olhar introduzem a condição especular em Noll, ou seja, a princípio no valor semântico das superfícies reluzentes, desde que a leitura não se pretenda total. Que se tome o caso de “O meu amigo”, em especial o detalhe daquele sujeito permanecer tardes inteiras à beira de um lago mirando suas águas. Pelo comportamento apático e indiferente, a repetição do gesto sugere uma espécie de lamento narcísico às avessas; não se está enamorado da própria imagem, mas assombrado pela ausência dela. O acaso do “se não se conhecer”, antecipação de Tirésias sobre o bom destino de Narciso²²⁵, oscila face a dubiedade da qualidade vítrea dos olhares que pode separar, alienar aquém de qualquer trânsito. Assim, o que parece próximo ou disponível se converte em algo inacessível como um objeto.

Incontornável seria o arranjo antitético que singulariza a presença daí advinda, arranjo aos moldes clariceano em *A maçã no escuro* pela jornada de Martin, sujeito em fuga e em perda de si após cometer um crime. Isto porque o conjugado de contrários associa-se a uma mesma captura absurdamente primária, a de um corpo em pé no espaço; ou – necessária decupagem – estar de pé e daí pressupor o ganho de um corpo. Na fazenda em que se recolhe, Martin parará à porta de um depósito, momento em que nada sabe, está na contramão da clareza, da elegância, e da linguagem. Permanece ali tomado por essa parcial ignorância, afinal, trata-se de um aprendizado: “ficar de pé tendo um corpo”²²⁶. Adiante, será ritual sua ida à encosta nos arredores da fazenda, mesmo ponto por onde chegara. Ficar de pé, apenas isso, “ficando ele próprio harmonioso – *ininteligível mas harmonioso* [...]”²²⁷.

O narrador de Lispector nos dirá sobre a qualidade lendária desse *lugar de estar* para Martin, realidade proveniente de uma invenção antiga. Similar lógica introdutória em “Bodas de Narciso”, no qual o homem sem reflexo, Luiz, é apresentado no recôndito da infância. O narrador exercita a retórica de mostrar com disfarçado didatismo: reforça-se o que deve ser

²²⁵ Liriope questiona sobre o destino do pequeno Narciso, “se viveria muito, se teria uma velhice prolongada, o adivinho respondeu: ‘Se não se conhecer’”. (OVÍDIO, 1983, p. 58).

²²⁶ “Martim estava muito surpreendido porque antigamente ele costumava saber de tudo. E agora – como fato no entanto muito mais concreto – ele não sabia de nada. Ele que havia crescido um homem claro, e ao redor dele tudo costumava ser visível. Fora pessoa que soubera respostas, antigamente ele era sem dor. A clareza de que vivera fizera com que ele tivesse sido capaz de executar trabalho com números com uma paciência que não se alterava; e, nu por dentro, as roupas lhe assentavam bem. Espero e elegante. Mas agora, tirada das coisas a camada de palavras, agora que perdera a linguagem, estava enfim em pé na calma profundidade do mistério. Na porta do depósito, pois, revitalizado pela grande ignorância, permaneceu de pé no escuro. Já era quase noite. É que ele acabara de aprender isso com aquela mulher: a ficar em pé tendo um corpo”. LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 119-120.

²²⁷ *Ibid.*, p. 143, grifo nosso.

olhado, mas como quem transmite sem grande esforço um relato estabelecido no tempo: “era uma lenda: tudo começava num riozinho que ia se abrindo [...]” (CD, p. 107). O “olhar redondo” do ainda garoto Luiz, “a fábula nos miolos”, menino que “não cresce, parece um pigmeu²²⁸ como sua cidade parece de brinquedo” (CD, p. 107), são notas de uma dimensão iniciática concentrada e pré-disposta a expandir-se como o rio que se abre. Premissa da narrativa mesma, avançar a partir do gesto incessante de criar.

O símile da lenda se pensado a longo prazo, resguarda da estranheza as múltiplas versões de Luiz, que em primeiro incorpora um “ídolo da canção”, depois um autor literário, e ainda ator do teatro nacional. Em todas essas estações ele se mantém preso ao grande altar do artista, no ponto de separação dos “comuns”. Além disso, sua atuação em todas as esferas é caracterizada de forma singular, sempre com um tom de genialidade que, por sua vez, é transposto para o quê da criação artística em sua totalidade comovente, instigante, vital. Por isso, Luiz será “portador da contestação e das inéditas lutas” (CD, p. 108) quando cantor, mas também, agora no campo da literatura, aquele que

rompe magistralmente com o Realismo ou com o badalado Fantástico, uma vez que ele não quer descrever a Realidade nem muitos menos a Transfiguração da Realidade, mas sim a sua negação mais radical, contemplar o que-não-existe, o que não tem significação, o que-não-se-relaciona. (CD, p. 109).

Sobre o trajeto sequente de Luiz, o uso dos verbos irá imprecisar as informações, repetindo-se que sobre o personagem *se diz/dizia* tal coisa a despeito do domínio narrador sobre os fatos. Pelo recurso é revelada a face mais comum do sujeito, a de um desempregado. Nesse entremeio ele se enovela “na sua idílica imagem” (CD, p. 110), vindo a enlouquecer. Internado, se identifica com a vida de Ignácio de Loyola, ponte para que se torne então um messias contemporâneo. Da vestimenta branca da fase artística, se apresentará todo de preto, reincidente neutralidade que reafirma o sentido originário de sua atuação. Como “santo” não seria diferente, e a ausência de luz da roupa se combinará com a atitude contemplativa, “mente lenta como um riacho preguiçoso” (CD, p. 111); passo dado à doutrinação: “devemos romper com a adoração (a Deus e aos homens) e ingressar no *olhar desinteressado*” (CD, p. 111, grifo nosso).

²²⁸ Sabe-se que há também em Clarice Lispector a referência ao pigmeu, caso do conto “A menor mulher do mundo”, da obra *Laços de família*. O sentido de potência guardado no menor, verificado em leituras críticas do conto, implicaria alguma similaridade aqui.

O trajeto fabular de Luiz subjuga suas frenéticas modulações à caça constante de uma nova mitologia. Nesse périplo é sempre Luiz num outro – um outro que não se mistura, aquele que sobe ao palco solitário – e nunca o outro nele. Mantém-se no horizonte o espelho narcísico – convertido em utopia totalitária e de exclusão – até o colapso do processo quando ao término da narrativa é apenas o miserável Luiz que se encontra no espelho explícito, desdentado, a sonhar com dois caninos afiados; uma vez mais diante de si, em bodas narcísicas. Na imagem refletida ele vê um mundo que dói, ao que parece, mesmo mundo do desejo que dói em “O cego e a dançarina”, o mesmo das aventuras paralisadas, das vidas em suspenso nos intercursos das estradas, na clandestinidade dos banheiros públicos e nos quartos escuros.

A virtualidade de que fala Perniola subsiste na ficção de Noll como a saúde no delírio – como pensa a literatura Gilles Deleuze²²⁹ –, maneira pela qual se afirma ser de direito encontrar uma potência de vida que supere a derrisão da matéria. Isto é, uma *sobrevida* mediada por um corpo não apenas “cotidiano”²³⁰ (FC, p. 167), mas fabuloso por abraçar a permissividade do trânsito. Em “Bodas de Narciso”, o “delírio bastardo”, nos termos de Deleuze, se limita ao enlaço patológico que torna inútil e sem lugar o seu horizonte de possibilidades, contaminado pelo desejo de “dominação” que reside na busca pelos mitos fundadores. O contragolpe que receberá o sujeito, como Noll repetidamente encena no conjunto de contos, mais do que simples desfecho é complicador da patologia. Também Luiz será então um corpo sacrificial:

[...] ele sabe que nesse momento abre a porta da rua o empregado paraguaio e que o rapaz entra pelo longo corredor e abre a porta do banheiro em que Luiz se encontra. Luiz passa a navalha no pescoço e no espelho vê o empregado paraguaio fechando a porta, olhando-o de dois olhos fatais. Luiz obedece: aperta a navalha contra a pele do pescoço: um fio de sangue a princípio fino começa a derramar-se lentamente pelo peito. Luiz não grita. O empregado paraguaio não mostra reação, apenas olha e vê o Senhor esvaír-se minuciosamente até o chão. (CD, p. 112).

²²⁹ “A literatura é delírio”, mas em duas direções: “O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, *como processo, abrir um sulco para si na literatura*. Também aí um estado doentio ameaça sempre irromper o processo ou o devir”. Na equação, fim último da literatura será “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, *uma possibilidade de vida*. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’). (DELEUZE, 2013, p. 15-16, grifos nossos).

²³⁰ A expressão retomada em *A fúria do corpo* se comunica indiretamente como discurso retórico de Afrodite, em especial sobre o modo intersticial do Carnaval – “[...] tudo o que realiza [o povo] no Carnaval é ausente do corpo cotidiano” (FC, p. 167).

O reverso da discursividade performativa de poder está nesse câmbio inédito dos olhares. Luiz que sempre estivera sob os holofotes descobre o olhar do outro, sabe de sua existência como um ator que porventura se descuidasse da quarta parede e se deixasse penetrar pelo espectador que o desnuda. Luiz não suporta a obscenidade deste encontro que contamina a fronteira entre o dentro e o fora. Fragilizado, os olhos daquele que *diante de si está no mundo* se encobrem de uma fatal intenção (“olhos fatais”). Se não isto, é como se nesta cruzada de vetores entre olhos-espelho-olhos a intenção do outro passa a ser também sua, culminando numa performance perfeita, acima de qualquer *mythos* – assombro do tornar-se disponível.

As dinâmicas antitéticas do olhar levam de volta ao conto “A minha passagem”, história de um jovem psiquiatra que assiste e narra sua derrisão conjugal e profissional. Depois de seu encontro com o “louco absolutamente são”, generaliza-se a recusa dos outros residentes do hospício à sua passagem pelos corredores nas tardes de domingo: “costuravam panos e não erguiam a cabeça, devorando os movimentos da agulha e da linha” (CD, p. 126). A narrativa encaminha-se, entretanto, para a reversão do quadro: “paro no fim do corredor e os olho numa *crystalina fixidez*. Eles sabem que é o último olhar. Por fim entregue às feras, na partida. Olho um a um, eles não param de me olhar, e eu sei que não é preciso dizer” (CD, p. 127-28, grifo nosso). Ponto culminante será o toque no sexo de sua mulher que o aguarda na saída, seguindo-se do “primeiro grito de meu mais antigo catatônico” (CD, p. 128).

Há uma sobreposição do movimento literal de passagem pelo corredor do hospício a um simbólico trajeto de vida. Do olhar autoritário da razão à comunhão mimética final, se estabelece uma similitude que em definitivo cambia os limites entre a loucura e a sanidade, borra uma vez mais a linha divisória entre o dentro e o fora. Surpreendido é o narrador *voyeur*, que enquadra o outro no contorno da moldura, sendo especial a associação estabelecida pela palavra “bonecos”, e de uma espécie de palco que se fecha à saída do hospício quando “a freira puxa a cortina que tapa os loucos e agora é apenas esse pano diante dos meus olhos” (CD, p. 128). Os loucos, figuras de máxima alteridade em “*crystalina fixidez*” funcionam como espelho não narcísico. Afastam o homem de seu “si”, assim como o aproximam de um “outro si”.

No olhar um a um que ali se estabelece a língua vertebrada torna-se desnecessária – “eu sei que não é preciso dizer”. Essa abdicação do translado tradutório se prolonga adiante no “grito de meu mais antigo catatônico” que se faz ouvir por todos da redondeza ao tocar o sexo de sua mulher; eles que não conseguiam gerar uma vida. Pode-se estabelecer uma associação com o que Gilles Deleuze sublinha em sentido de não particularidade a partir do escrivão de

Herman Melville. No cerco da combinatória entre Traço, Zona e Função, surpreende-se o primeiro dos termos impondo-se ou opondo-se “à imagem ou à forma expressada”. Assim:

[...] já não há um sujeito que se eleva até a imagem, com êxito ou fracassando. Diríamos de preferência que uma *zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade* se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. [...] a psicose persegue seu sonho, assentar uma função de universal fraternidade que já não passa pelo pai, que se constrói sobre as ruínas da função paterna [...] ²³¹.

Da eloquência palavreada do sujeito racional, dos manuais positivistas soçobra o grito que será ouvido por todos da redondeza; logo, é lá na audição, na captação auricular da onda sonora que melhor (não) se entrevê seu projetor indiscernível. Parafraseando Deleuze, passagem da estátua ao retrato de caráter ambíguo – outro retrato mais – “*que é o de qualquer um ou de ninguém*”²³². O grito, em seu trajeto de hipotética qualidade retilínea pelo ar, reincide a noção de traço: traço de expressão que escapa à forma, que toma lugar à concretude verbal, que substitui a narrativa que se permite narrar. É “marca movediça”, “um modo de ir”, “o avesso de qualquer contorno”, “um acontecimento _____”²³³.

No arco de similar soltura instantânea da legibilidade sustentada pelo intelecto é que aterrissamos na praia isolada de “O banhista”, anteriormente referenciado apenas pelo detalhe dos espaços que acompanham o sentimento de suspensão do drama humano. Na paisagem puro horizonte “uma gaivota passa em linha reta” (CD, p. 113), traço-acontecimento que se contrapõe à estática inicial da narrativa em que o personagem na praia abre um livro de Walt Whitman – utilizado na introdução – mas não sabe o que significa lê-lo, “não sabe o que significa nada” (CD, p. 13). Será a audição de uma voz desconhecida, anônima que repete incessante a palavra “amor” que o desloca dessa letargia.

A palavra nunca antes ouvida – ou seria vivida? – naquela intensidade é fruto de uma voz em eco, ou seja, o anonimato de uma é a indistinção da outra. O banhista, tomado por seu estado persecutório, termina por repetir a palavra amor, também ele sendo uma coisa que repete. Ao fazê-lo não apenas reproduz mecanicamente, mas sente o antes não sentido: “e ali já estava amando” (CD, p. 114). Ainda assim não cessa o desejo de que a voz se revele, se materialize. A procura levará o banhista para dentro mar, o que destaca em primeiro uma dualidade entre

²³¹ DELEUZE, 2011, p. 103.

²³² Ibid., p. 101, grifo nosso.

²³³ Definições pinçadas no verbete *Traço*, Cf. ANDRADE, Vania Maria Baeta (org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas’ a’ screver, 2016.

superfície e fundo condizente com a interrogação acerca do sentido desde o estar em frente à poesia e o enigma de seu significado:

Viu lá no fundo um barco naufragando e duas mãos chamando. Não sabia nadar, o banhista refletiu. Não sabia nem ao menos boiar. Era um homem só nas águas.

O banhista arqueja levemente o dorso e mergulha. Não há peixes nem cântaros perdidos. A água arde nos olhos. Recupera-se e vem à tona. Novamente o sol e nenhuma alma. (CD, p. 114).

A promessa da voz, ou do mito vindo por debaixo (da superfície, da pele, da carcaça, da aparência...) logo fracassa. Do mergulho no mar resta disfarçada ameaça naquelas “duas mãos chamando”, repetindo-se a estranha atração para dentro das superfícies reflexivas em outras passagens ao longo da coletânea: o lago no livro didático que puxa o dedo do menino Miguel, ou o desejo de afogar o Outro pelo narrador de “O meu amigo”.

A desistência da procura faz com que o personagem busque pela terra firme, abandonando a praia deserta. A descrição de seu caminho por entre um matagal parece iluminar o ímpeto de entrar, ou seja, desbravar. Nisto uma casa o aguarda, um casebre pobre onde um outro corpo anônimo e indistinto se coloca na paisagem ficcional assim como na página, afinal, se estranha a primeira num trabalho desmotivado feito a dança. Trata-se de uma mulher, também ela sem os dentes, em processo de inanição. A única ajuda possível se concretizará numa entrega desmedida do banhista, assim descrito:

e o cheiro dos trapos se rasga e nasce o prazer de um sândalo escondido que o banhista bebe num movimento que a mulher contém e devolve misturado ao seu próprio movimento.

E o banhista vê uma única lágrima derramar-se do olho da mulher. E viu que consumou-se. E viu que era noite. Noite de Ano-Novo. E isto ele se deu conta porque a voz de Paulo VI desejava diretamente de Roma votos de justiça e paz ao povo brasileiro neste novo ano.

E num repentino o banhista pensa: há um rádio por aqui... não estamos tão distantes assim.... (CD, p. 115, grifo nosso).

A construção da sentença em destaque condensa o exercício de confusão dos limites, seja da percepção entre os sentidos e os movimentos, ou do modo relacional dos corpos. O efeito final é de todo estranho ao emolduramento de uma circunstância sexual, em verdade, mal se pode associar a esta. Há algo da perda objetiva do sujeito sublinhada no erotismo de Georges Bataille,

ao mesmo tempo o desvio da obsessiva tomada subjetiva do eu em Mario Perniola, assim como do gozo, se regulador da excitação sexual que se torna especulativa²³⁴.

A sentença-parágrafo, face tal processo de perda e encontro, se assemelha a uma espécie de borrão; mimetiza-se a confusão dos corpos à percepção narradora. Escrevendo junto a Noll, caso em que as palavras em lugar à dimensão semântica pudessem comunicar “só um apelo” (CD, p. 47). Trata-se de um acontecimento à altura da indistinção do amor e do anonimato da voz; instância de passagem altamente concentrada, reposicionando o drama da continuidade nesse possível e expandido movimento especular. Algo se consuma e se reforça junto à simbologia do ano novo que se inicia e de se estar nem “tão distante assim”. Talvez uma promessa de vida, um pendor à reclamação da condição humana que supera o exílio na exterioridade de ordem subjetiva; nem tão distante também a literatura, mesmo que na rota da potência da indiferença, obtusa ao significado.

**

A história desses personagens será também a história de sua inconveniência até onde persistir sobre eles o olhar *voyeur* que não suporta a sua obscenidade; que não compreende a possibilidade de um “perspectivismo em arquipélago” de que fala Deleuze, implicando uma “percepção em devir que deve substituir o conceito”²³⁵. Na página resta um corpo-coisa em desalinhamento metódico, sanguíneo, vitalista, que permanece e sublima a forma/fórmula da personagem de ficção, ao mesmo tempo em que dilata o tempo e o espaço. Supera-se, entretanto, essa distância, algo de que a conclusão de “O banhista” é simbólica, afinal, o encontro que dramatiza anima a vida e a vida literária ao abandonar o anseio pela decifração, pela retenção do sentido.

Resta-nos uma leitura continuada entre a paralisia da aventura, correspondendo sobremodo a cisão dos laços vitais, e o “gosto da aventura” anunciado em “Alguma coisa urgentemente”. Se possível melindrar o *querer* – verbo regente da vida em falta –, aventura-se na tentativa de habitar um mundo que não é composto apenas por objetos acabados, fechados em si mesmos, mas de coisas. Da materialidade do mundo, portanto, poder participar de sua

²³⁴ PERNIOLA, 2005, p. 31.

²³⁵ É a noção de pragmatismo a partir de Melville que se sublinha, em primeiro, pela noção de arquipélago: “[...] um mundo em processo, em arquipélago. Nem sequer um quebra-cabeça, cujas peças ao se adaptarem reconstituiriam um todo, mas antes como um muro de pedras livres, não cimentadas, onde cada elemento vale por si mesmo e no entanto tem relação com os demais: isolados e relações flutuantes, ilhas e entre-ilhas, pontos móveis e linhas sinuosas, pois a Verdade tem sempre ‘bordas retalhadas’”. (DELEUZE, 2011, p. 113-115).

formação: em verdade, seria isto habitá-lo²³⁶. Ao mesmo tempo, será também a própria literatura que encontra pela indiferença, pela pulsão de uma potência abstrata a manutenção de sua aventura. Assim, sempre irá se tratar de performar o narrar, sobreposição verbal que aciona ainda um terceiro comando – mostrar.

Para Mario Perniola, é dessa forma que a filosofia, a história e a literatura se aproximam ao longo do século XX, ou seja, pela resignificação do trabalho de suas narrativas: em lugar a dar conta dos fatos empíricos, voltar sobre a sua própria atividade²³⁷, ela mesma um acontecimento. Assim, a filosofia estará atenta aos “fenômenos”, e o “interesse histórico” não resultará no mero registro em cadeia dos fatos. Na literatura, a defesa de que uma vez mais o essencial será “a sua própria atividade”²³⁸, dará forma a uma comunidade que inclui Henry James, Joseph Conrad e Samuel Beckett. Em todos, defende-se que a ação autoral não mais se disfarçará, abraçando-se enfim a definição de Jacques Rivière para um romance de aventura: “[...] obra em que o autor passa do estado de memória ao estado de aventura”²³⁹.

Ampliando a perspectiva no contexto das letras modernas, o recorte feito por Perniola sinalizaria ao que Antoine Compagnon entende como corpus de uma imediata tradição pós-romântica, em que a literatura desponta como “a única experiência autêntica do absoluto e do nada”²⁴⁰. Seu lado mais formalista, em sintonia com o prospecto de teorização literária ao longo do século XX, tendeu a ressaltar a intransitividade da arte verbal, para Compagnon algo traduzível em termos de “forma da expressão”. Assim, de “Aristóteles a Valéry, passando por Kant e Mallarmé”, a definição de literatura como “*ficção*” teria cedido lugar, “pelo menos junto aos especialistas, à sua definição através da *poesia* [...]”²⁴¹.

O discurso niilista fundamentado a partir da possível aporia desse primado essencial encontraria a filosofia e a história na descrença de que pudessem tais narrativas garantirem ou serem garantidas por qualquer tipo de fato²⁴²; amostras de uma fraqueza do pensamento. A filosofia coisal de Perniola convida a divisar o caráter autorreflexivo de uma “espiritualização”

²³⁶ INGOLD, 2012, p. 31. Paráfrase do autor em sequência à ideia de um mundo habitado pela disposição coisal de sua materialidade. “Embora nós possamos *ocupar* um mundo repleto de objetos, para o ocupante os conteúdos do mundo parecem já se encontrar trancados em suas formas finais, fechados em si mesmos. É como se eles tivessem nos dado as costas. *Habitar* o mundo, ao contrário, é se juntar ao processo de formação”.

²³⁷ PERNIOLA, Mario. Narrar fatos ou mostrar acontecimentos? In: PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Editora da UFSC, 2011.

²³⁸ *Ibid.*, p. 123.

²³⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁰ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 39, grifos do autor.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁴² PERNIOLA, 2011, p. 125.

da literatura, e pensá-la compartilhando com o mundo a mesma configuração expressiva baseada no acúmulo de acontecimentos, não fatos; que faz “do *presente* e da *presença* a modalidade privilegiada do tempo e do espaço”²⁴³. Assim, a metanarrativa literária seria inclusiva, aberta ao trânsito indiferente como uma coisa senciente²⁴⁴.

Persiste uma brecha naquela construção frasal, de que o essencial da atividade literária é a *sua própria atividade*. Em acordo com o declínio dos fins últimos, a palavra está em sinônimo de realização, logo, sua atividade *igual a* sua manifestação, abstraindo-se qualquer objetivo fora este. Dessa forma, a ação literária parece assegurar *o lugar da literatura no presente*. Em Noll, no entanto, não se pode abdicar tão facilmente dos objetivos, de modo a defender que a tensão litúrgica da palavra se bastasse como experimento em si. Afinal, fala-se na perspectiva de continuidade humana que busca superar o aspecto trágico do ser até o possível “*esplendor de um repouso*”; ou seria, pela modulação humana por vir, até o ponto mais elevado em que se dê vazão ao “*sentimento oceânico de se impregnar no inanimado*”²⁴⁵.

Dessa forma, a lição nolleana insistirá também *na literatura como lugar no presente*, forma de expressão que se interroga a respeito de seu caráter de habitabilidade²⁴⁶. Assim, sua própria atividade será também a atividade que lhe é própria. Reformulando a sentença de Perniola, diríamos ser o essencial da atividade literária – pensada como acontecimento – o que é próprio ao trabalho da literatura. Hipotética resposta em sintonia com Noll será: especular o possível, não apenas legitimar o seu lugar no presente por estar em consonância com o mundo,

²⁴³ PERNIOLA, 2011, p. 123, grifo do autor.

²⁴⁴ Id., 2005, p. 129-135.

²⁴⁵ BRESSANE, 2000, s.p. Há na entrevista de Noll a que se tem recorrido uma sequência de apontamentos em relação direta com o foco da tese. Cita-se aqui as passagens de destaque, prescindindo de organizá-las num bloco coerente. Antes, importa o vocabulário aí elencado: [sobre *Canoas e Marolas*] “Acho que é um franco processo de mineralização desse homem”; “[...] uma disponibilidade absoluta naquele garoto que é quase uma coisa. É quase também outro objeto da natureza, no sentido de... vazio”; “[...] realmente encontrei aí um limite – e esse limite é aquela fronteira no final do livro, uma fronteira do próprio nada, do próprio vazio, para o próprio outro lado. [sobre o ócio] “A contemplação é a chave do que faço. Minhas personagens perambulam à procura de lugares em que eles possam, enfim contemplar – e não serem apenas uma mercadoria diante de outras mercadorias [...]”; [sobre a aventura humana] “Tem o zen, mas também tem o esperar”; [sobre a dissolução do eu] “Todos os grandes heróis trágicos são aqueles que estão realmente desgarrados da pólis, por algum motivo. Alguma transgressão. Então é isso – de alguma forma, essas minhas personagens então comprometidas com esse desejo ardente de se fundir cosmicamente. Isso é a matemática já presente no próprio Freud. Esse sentimento oceânico de se impregnar no inanimado, nas formas rudimentares da tecnologia”.

²⁴⁶ De toda forma, há em Mario Perniola a legitimidade dos simulacros a partir do “desaparecimento de personagens exemplares, de arquétipos, de modelos originários do comportamento, tanto na experiência cotidiana quanto na experiência cultural” (2011, p. 127), o que atuaria diretamente na reversibilidade da condição trágica da vida. Juntamente da espacialização da experiência, este seria um elemento correlato à ideia de habitabilidade desenvolvida, afinal, será justamente através dessa quebra de paradigmas da vida humana que o texto de Noll experimenta imprevistos laços vitais.

mas se questionar como lugar de passagem entre o dado e o não dado. Ao fazê-lo, indicar ser plural o seu trabalho²⁴⁷.

**

Até este ponto avaliou-se dois exercícios distintos em Noll de presença, ambos associados ao drama humano da continuidade. O primeiro com teor trágico, em que o trabalho de comunicar a experiência de dispêndio ocasiona ao próprio texto uma parada. O segundo reverteria a condição alienada por meio de uma dinâmica mais artificiosa, ou seja, reverte na medida em que a toma como saída possível. Ao invés de se apostar numa política discursiva ou elogiosa dos direitos do corpo, a tendência é o ingresso num mundo coisal marcado pela indiferença do sentir. Focado neste âmbito o trabalho prossegue em sentido à prosa romanesca. Em relação aos termos últimos, objetiva-se comentar a tendência de sublimação do sujeito na paisagem natural, potência última da espacialização da experiência pelo desígnio da coisa.

²⁴⁷ Pelo diálogo estabelecido com Jacques Rancière, também se pode pensar em acordo com o trabalho da ficção em sua perspectiva estética e política: “Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como o nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras”. (RANCIÈRE, 2012, p. 64-65).

Capítulo 4

“em mim (em tudo)”

E lá era bom. Lá nenhuma planta sabia quem ele era; e ele não sabia quem ele era; e ele não sabia o que as plantas eram; e as plantas não sabiam o que elas eram. E todos no entanto estavam tão vivos quanto se pode estar vivo [...].

Clarice Lispector, *A maçã no escuro*

Vejo esta pedra no chão. Me ajoelho. Toco nela. A pedra tem uma grata aspereza. *Sou cego, não enxergo mais.* Enquanto apalpo a aspereza da pedra não tenho nada para olhar. *Um dia serei uma delas, jazendo quem sabe no topo de um monte ou talvez no escuro do abrigo antiaéreo que tem na ponta sul do lago, intacto! Existem dias sim em que me canso de ser gente.* Penso algumas vezes no gato, ali na sua indolência programada desde sempre. Sim, quando me canso muito penso no estado mineral, *repouso sem morrer.* Em certas ocasiões penso em ser uma coisa feita por mãos: um balanço, uma casa, um lápis, um castiçal.

João Gilberto Noll, *A céu aberto*

4.1

Na paisagem

De *A céu aberto*, romance de 1996, lê-se o monólogo acima, ou “sermão” sobre a pedra e não para a pedra como faz o protagonista de Clarice Lispector ao longo da primeira sequência de *A maçã no escuro*, aquela de nome “Como se faz um homem”²⁴⁸. Seja como se der o sentido

²⁴⁸ Sequência relativamente longa, conforma parte do estágio inicial do personagem ao experimentar um processo de esvaziamento da linguagem precedido pela percepção das coisas do mundo. Assim, o narrador afirma em certo ponto que, perdida a linguagem, “como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la” (LISPECTOR, 2020, p. 42). Passando à qualidade de imagem repetida, o rinoceronte aparece no conto “Queda e tiro” de *O cego e a dançarina*, logo no parágrafo de abertura: “o rinoceronte passeia lerdo pelo banhado. Eu não sei se é assim a África. Não há rinoceronte no Brasil. Há, aqui, um cair da tarde, e eu vejo perplexo o rinoceronte. Penso estar enganado, que os meus olhos já não me controlam. Se ouvisse um canto de sereia chamaria por Você” (CD, p. 93). Limitada nossa possibilidade de investir no cruzamento paranoico entre Clarice e Noll, pontuamos que a qualidade repetida da imagem pode funcionar como um indicador de passagem entre imaginários – um mesmo rinoceronte caminhando de um pensamento ideia naquelas páginas ao banhado de outras. Isto impactaria, por exemplo, no atrito criativo, mas também existencial, que se instaura entre a estranheza do rinoceronte – coisa manufaturada que não pertence à paisagem, e Você, motivo da interlocução em que se apoia o texto: “não vejo mais o rinoceronte. Queria mesmo que ele se fosse porque ele não existe no Brasil e Você tem de ser pensada mesmo que eu negue o teu artificialismo de fim de século” (CD, p. 94). Falha no âmbito mais imediato, aquele da troca entre dois, a vida

de interlocução o paralelo se estabelece. A humanidade das pedras enumerada pelo narrador clariceano – “arredondadas”, “mortas como pedras da lua”, “de algum modo vesgas, pacientes”, “pedrarias do sol” que “olhavam direto”, “pequenas e infantis”, auditório no qual se mistura “infância e maturidade”²⁴⁹ – se impõe também em função do esvaziamento configurativo do outro; do homem que sentado sobre uma daquelas pedras experimentará a estranheza do oco, “por dentro o vazio ressonante de uma catedral”²⁵⁰, também uma imagem de repouso sem morte.

A narrativa de Noll se estabelece a partir da busca do narrador e de seu irmão mais jovem – a princípio adoentado – pelo pai, a que se diz servir às tropas de uma guerra em evolução. Ao longo do trajeto o grau de indiferença da ação se eleva, e o narrador mais registrará os fluxos à sua volta sem poder contê-los ou mesmo explicá-los. Ao mesmo tempo, a premissa afetiva do começo não irá sucumbir de todo, suscitando no horizonte o desejo de manutenção da tradicional ordem familiar. Haverá pela frente uma casa, moradia em sentido físico, além disso, o anseio de se colocar uma criança no mundo, célula de esperança e longevidade de uma união sagrada; motivo que toma forma uma vez mais no seguinte quadro:

[...] vou para o quarto onde costumo dormir e, sem refletir, pego o travesseiro e me sento na poltrona. Mas não ponho o travesseiro atrás da cabeça nem nada, ajeito-o entre meus braços como se fosse um bebê, e canto baixinho a “Música das iniciações”, aquela que diz que é primeiro balbuciar, depois andar, depois enfileirar palavras uma atrás da outra, e depois então é colocar a vara no buraco de alguém como se a gente soubesse disso tudo desde sempre, como se a gente tivesse tido tempo de pelo menos adivinhar vagamente que coisas meio assim um dia iriam acontecer... (CA, p. 30-31).

Se não com dentes afiados os personagens de Noll seguirão sonhando com quadros domésticos romanticamente arquitetados em que as coisas “são”. De alguma forma, o seu fracasso esclarece o porquê do monólogo sobre a pedra. O estar “em mim (em tudo)”²⁵¹ explicado por um símile animal, mineral, culminando em uma coisa “feita por mãos” representará um *pós* ao ciclo contínuo do “depois” iniciático. Se a aventura humana avança até uma realidade que a negue, ainda será a favor da moradia, e sendo esta estranha ao domínio da subjetividade, ao âmbito

se percebe instável no conto também pela noção espacial, ou seja, também pela negativa de uma paisagem do possível – capaz, talvez, de descentrar o humano.

²⁴⁹ LISPECTOR, 2020, p. 44-45.

²⁵⁰ Ibid., p. 39.

²⁵¹ A expressão que dá título ao capítulo provém de *A fúria do corpo*.

privado, o seu desígnio será a céu aberto como naquele título, vislumbre da menor condição humana quando integrada ao seu entorno.

Contudo, o monólogo sobre a pedra e sua simbologia está em relação direta com a mobilidade dos quadros para além do “ser”, ou seja, com a constância também de uma realidade possível em contraste à dimensão do sonho já sonhado. Mobilidade que sob a lógica da espacialização da experiência redimensiona o olhar sobre a vida passando dos nomes aos verbos, rasura o quadro doméstico e a obviedade de suas narrativas. Logo, o quadro é o espaço em que não apenas se registra a anomia de uma condição primária, mas se experimenta sua variada animação cada vez que um sustentáculo se fizer possível a partir do impulso primeiro de ocupar o espaço, tal qual destacado anteriormente.

Na obra de Noll cabe destaque às dinâmicas em que se enovelam os aspectos biológicos da sexualidade a partir do que em Mario Perniola se nomeia como sendo a sua face neutra. No caso de *A céu aberto* trata-se da confirmação – ao longo dos movimentos que se sucedem na narrativa – de um desígnio sugerido logo nas primeiras páginas, antes de partirem em viagem os dois irmãos à busca do pai. Lê-se:

Ajudei-o então a se levantar e o meti na frente de uma lasca de espelho que mantínhamos entre nossas camas. Falei: *te olha bem, depois você sabe que não encontrará outro espelho por muito tempo*, no caminho só uma ou outra superfície de algum lago quem sabe um rio, no campo de batalha não há espelhos, salvo talvez para os generais espelhos miúdos escondidos dentro da tenda do acampamento de guerra, talvez no peito mas no bolso interno do lado inverso das insígnias, é... quem sabe um lençol de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein? (CA, p. 12).

Olhar-se bem não resguardará o personagem de passar pelo processo de transformação física à anatomia feminina, trânsito encenado por Noll desde “Matriarcanjo”, um dos contos que apresenta dez anos antes de *O cego a dançarina* ao lado de “A invenção”. A tônica no citado conto será, contudo, negativa, retratada a circunstância com ares de possessão ou maldição da falecida figura materna concentrada num pertence póstumo – uma dentadura – que resiste a qualquer tentativa de eliminação pelo personagem. Seria como afirmar que o outro fantasmático que habita *em mim* castra, vide a nota final de encarceramento – “só sabe é que não vive pra mais nada; deixou a própria vida sexual”²⁵².

²⁵² NOLL, João Gilberto. Matriarcanjo. In: APPEL, Carlos Jorge (Org.). *Roda de Fogo: 12 gaúchos contam*. Porto Alegre: Movimento, 1970, p. 66.

Levando-se em consideração que o devir do sexo será positivado noutras incursões, pode-se defender que no conto primário a circunstância desenvolvida exporia indiretamente a opressão da lógica binária entre masculino e feminino. O limite ao conjunto de duas unidades que conteria a experiência humana parece pontuado em “Encontro no quarto escuro”, de *O cego e a dançarina*, pelo viés de que ser homem e ser mulher configuraria um problema ontológico, por conseguinte, impossibilidade de se alienar ao corpo. Apesar de todo um questionamento da existência que passa pelos papéis sociais, pela discursividade de gênero, a sugestão última já é indicativa de um experimento que irá rasurar tais parâmetros ao tomar o corpo também como medida espacial da experiência.

Assim, a tensão binária será percebível principalmente no contraste biológico, anatômico, precedido pela indiferença do sentir que ganha mais prevalência nos cenários da vida. De maneira específica, pela chegada da sexualidade neutra a que o conto “O banhista” elucida, ou seja, quando a libido se separa da dívida patriarcal, de um exclusivo modelo de reprodução humana, ou de limites discursivos e se une ao amor como sentimento anônimo e indiferente; um amor indistinto, se o sentimento e a libido deixam de possuir uma única face e, tão pouco, se saciam como faz pensar a premissa da deglutição. Esse prisma da sexualidade no *Sex appeal do inorgânico*, retira do sentido etimológico (*sexus* de “secare”, dividir), uma lição de divisão infinita “segundo um procedimento que tem afinidade com o da matemática infinitesimal”²⁵³.

Variadas serão as formas de abordagem ou encenação da questão na poética nolleana: simples e arbitrária troca de papéis no conto “Frágeis afetos”, da coletânea *A máquina de ser*, original de 2006; exercício de travestimento em *A fúria do corpo*, na qual ainda se encontra pelo caminho um enigmático corpo hermafrodita; por fim, desígnio metamórfico, efetivas transformações corporais como em *A céu aberto*. O que não irá se alterar, principalmente no último caso, é o fato de o masculino tender ao feminino. O entendimento mais primário desse padrão seria de ordem pragmática, considerando que prevalecem na ficção de Noll narradores homens em primeira pessoa. Além disso, deve-se lembrar que há um importante arco entre uma disposição societária patriarcal a uma fraternal, o que se pôde reforçar via Gilles Deleuze.

Em acréscimo, a passagem poderia supor um elogio específico, mas variável da anatomia feminina. Em Mario Perniola, apesar da noção de “órgãos sem corpo” privilegiar

²⁵³ PERNIOLA, 2005, p. 124.

outras partes anatômicas que não os órgãos genitais como comentado, encontra-se a seguinte passagem um tanto engenhosa e calcada na crença de um “desmentir” contínuo da carne:

[...] parece mais próximo da essência da coisa o sexo feminino do que o masculino: na perseverante indicação dessa ou daquela prega e proeminência da vulva, ora esta ou aquela reentrância e recesso da vagina e no entregá-lo aos dedos, à língua e ao pênis de quem ama, a mulher revela um terreno de carne montanhoso e acidentado, cujo sentir é continuamente intercambiável. Ele se dá como a reprodução em miniatura do mundo inteiro, de uma natureza inorgânica, extremamente irregular, de uma paisagem feita de miudezas [...]; mas a contínua variabilidade do ponto sensível, sua transferência imediata de um lugar para outro, sua deriva incessante através dessa ou daquela dobra, deste ou daquele pico, desta ou daquela curva, faz com que a indicação do lugar que, aqui/agora, está prestes a sentir seja ao mesmo tempo um desmentido daquilo que, no momento precedente, sentia e agora não sente²⁵⁴.

Adaptar os termos dessa geografia da carne à lógica do êxtase conduz uma vez mais a Georges Bataille, sabendo-se que no movimento de dissolução das formas constituídas previsto em seu erotismo a parte feminina é passiva, “vítima” no contexto sacrificial da Antiguidade. Daí complementa o autor: “para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução”²⁵⁵. Intui-se no comentário de Bataille uma potência da hospitalidade feminina, que se vitima ao mesmo tempo em que “prepara”. Justamente o que se destaca em “Inebriada”, da coletânea *A máquina de ser*, mas rebaixando a preponderância do sujeito em posição ativa. Diz o narrador:

Lembro que invejei tremendamente a reserva erógena que provinha dessa fêmea. Lembro de ter lido em algum lugar que alguns machos viviam esse mesmo sentimento. Assim: era bem mais poderoso o ato de ser violado do que o de violar. O corpo que se deixa invadir tem inúmeros e súbitos gozos. O que invade tem apenas um a cada coito, se tanto. A sensibilização do membro não se compara à da mulher que acolhe. (MS, p. 67).

A passagem ao feminino, nesses termos, colocaria em pauta a lógica organicista, naturalista de outrora. O gozo como fim último é o que acaba por restringir a ideia de uma espacialização da experiência pelo corpo. Contudo, o conto parece estabelecer um símile entre o abandono que se experimenta no âmbito do êxtase e uma matéria líquida contida numa caixa de que o narrador, num trabalho ocasional de carga e descarga, especula a respeito. Fala-se em “presença

²⁵⁴ PERNIOLA, 2005, p. 65-66.

²⁵⁵ BATAILLE, 2014, p. 41.

biológica”, “líquido escuro”, matéria que vinha “de uma fonte não localizável nas imediações do humano”, “líquido remoto, impensável”. Ao ter contanto com a coisa “radicalmente forasteira” por acidente, vinda de um “grau outro de presença”, o narrador interroga se aquilo poderia “agregar alguma substância às nossas já esqueléticas quimeras”. Especula-se ainda se o líquido procederia de uma matéria já extinta ou, pelo contrário, em “vibrante formação” (MS, p. 65-66).

Intervindo nos “achados” desse narrador, há de se cogitar que tal matéria não provém de um ou outro ponto, mas está no que se pressupõe nesse entremeio. Por um improvável exercício de alquimia, o líquido seria a materialização do que no êxtase é puro acontecimento, seria como o sumo da destruição a que se refere G. Bataille. Retira-se do mesmo um aprendizado imaginário, símile da erva daninha, da bactéria ou do vírus que uma vez tendo contato o homem, se espalha pelo corpo contagiando com uma outra presença que arrasta até as “imediações do humano”. Entre a extinção e a formação, a metamorfose ao feminino dota-se de indiferença. Dito de outra forma, não trataria apenas do gozo como fim último, tão pouco se sair de uma unidade e terminar aterrizando em outra, tão constituída ou tão logo precária como a primeira.

Pelos olhos do narrador de *A céu aberto* que observa sem repostas a transmutação do irmão, se verbalizará em certo ponto que ele pudesse ter feito uso de hormônios. Mas esta especulação verossímil não será capaz de estabelecer ou sugerir na obra uma lógica discursiva que viesse melhor se desenvolver, e perante a qual se dobrariam os fatos, ou melhor, os acontecimentos. Sempre de fora, e nunca entrevisto na perspectiva do personagem mesmo que passa pelo processo, a ideia que floresce junto ao acontecimento se manterá confusa, caótica, como se percebe na passagem a seguir:

[...] eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá ressurgir daí na pele do meu irmão? (CA, p. 67).

Fala-se sobre um “trajeto tortuoso” que conduz o corpo até ali, mas este ponto não seria sinônimo de uma definição identitária da forma; prevalece antes a indeterminação entre os dois eixos, ou crença num processo que não se encerra, sendo assim mais potente que a lógica orgânica e sexual de reprodução humana – portanto, um “ali” do corpo. O fato de o mesmo ser comunicado fora de qualquer objetivo ou desejo psíquico reforça a imprevisibilidade desse traço de incontinência que persiste, na ótica do narrador, até a dúvida dessa alternância de faces. No entanto, a eminência da mulher que fica ou o irmão que retorna parece torná-lo desgostoso, indisposto, apagando um e outro num sem porquê estrangulamento²⁵⁶.

O concreto deslocamento da morfologia humana, como forma de inédita desmesura da vida, sugere que o drama da continuidade não poderá prescindir de “trazer junto” o humano. Seu ser para o movimento não se explica unicamente pela motricidade de uma primeira biologia toda contida no teatro do retorno: retornar ao nada, caminho da Queda. Não se está contido porque não se está parado, mas não se está parado apenas porque se caminha em direção a futuro fantasmático que tenta reaver as ausências do presente. Não se está imóvel assim como as pedras não estão especialmente quando se olha para o mundo em condição de *environment without objects*, como propõe o antropólogo Tim Ingold²⁵⁷; a pedra e o vento, a pedra e a chuva, a pedra e o musgo, a pedra-sendo-com²⁵⁸. Se há um elo entre partida e chegada, o segundo ponto não confirma e nem anula o que caracteriza o primeiro, mas transfigura.

Se a *paisagem* em sentido natural pode complexificar o desejo de um lugar de contemplação, ela já se diria atuante em sentido amplo como conceito; na visão de Mario Perniola, a obra em si uma paisagem, termo que válida aplicável às atividades culturais contemporâneas em que prevaleça a lógica do ser coisa entre as coisas. A depender, substituiria a noção usual de espetáculo, sempre que a indiferença dos gestos e o foco no realizar-se mesmo

²⁵⁶ A seguinte passagem, posterior à cena, pontuaria algo neste sentido: “[...] E será que ela morrerá mesmo? Eu vira com certeza o sangue escorrendo pelo canto da boca e os olhos que não tiveram tempo de se abrir. Hoje em dia quando penso nisso é como que anestesiado, o meu irmão claro se mistura à imagem dela, e a sensação que tenho é a de que me agradece com um sorriso firme e sincero *o bem que fiz tirando dele de vez a chance de reemergir do corpo da minha mulher...*” (CA, p. 125-126, grifo nosso).

²⁵⁷ INGOLD, 2012, p. 31. No original no autor se utiliza da contração EWO – *environment without objects*. A escolha da tradução utilizada é por ASO – *ambiente sem objetos*.

²⁵⁸ O autor nos fala sobre a vida ser inerente a fluxos de circulação, modo pelo qual as coisas são trazidas à vida. A colocação de uma pipa em repouso ao seguinte estado de voo funciona como exemplo da passagem entre condição de objeto à coisa. “Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa. Poder-se-ia dizer o mesmo de um pássaro-no-ar, ou de um peixe-na-água. O pássaro é o seu voar; o peixe, o seu nadar. O pássaro pode voar graças às correntes e vórtices que ele introduz no ar, e o peixe pode nadar velozmente devido aos turbilhonamentos que ele causa com o movimento de suas nadadeiras e cauda. Cortados dessas correntes, eles estariam *mortos*”. (Ibid., p. 33)

da atividade prevalecer, por exemplo, sobre a apoteose subjetiva da criação. O uso do termo, contudo, surge de maneira análoga às ideias de Rainer Maria Rilke sobre relação que se estabelece entre a paisagem e sua representação plástica.

No texto “Worpswede”²⁵⁹, o poeta se interroga sobre o desafio de se realizar uma história da pintura da paisagem, isto por requerer de seu idealizador uma disposição não apenas intelectual, mas de espírito. Incontornável para Rilke é a grandeza enigmática da natureza e, por conseguinte, da paisagem enquanto recorte espacial permeado por incontáveis acontecimentos simultâneos. Constata-se então uma ignorância para com o humano, de modo que uma história da paisagem não poderia instituí-lo como “a coisa principal”. O caráter monológico dessa relação, em verdade, se sabe numa via dupla, considerando que também o ser humano em grande parte autoriza o natural como matéria que se adequa à sua intervenção. Na virada para o século XX, Rilke assim fala sobre o altar do homem:

ele vê a superfície das coisas que ele e seus semelhantes criaram desde há séculos, e quer acreditar que toda a terra tem parte com ele porque se pode cultivar um campo, iluminar uma floresta e tornar um rio navegável. Seu olhar, voltado quase que exclusivamente às pessoas humanas, vê a natureza como algo paralelo, como algo óbvio e dado ali à mão (*Vorhandenes*), que deve ser explorado e utilizado o máximo possível²⁶⁰.

Por outro lado, haverá aqueles que tentam da natureza se reaproximar face o sobressalente sentimento de abandono superados os sabores do reino da infância, na expressão de Georges Bataille, tempo da “soberania ingênua”. Seriam estes os artistas, os pintores, os poetas, enfim, toda casta de gente que não podendo “persuadir a natureza a participar deles, veem sua tarefa apreender a natureza para de algum modo inserirem-se em suas grandes conexões de pertencimento (*Zusammenhänge*)”²⁶¹. Tal exercício de inserção levaria à reciprocidade como valor fundamental da arte, ou seja, equilíbrio entre a parte e o todo. Na paisagem, o humano e o natural viveriam “uns do lado dos outros, quase sem saber nada um do outro”, reúnem-se e unificam-se “no quadro, no edifício, na sinfonia, com uma palavra, na arte, como numa verdade profética superior”²⁶².

²⁵⁹ Espécie de escritos de diário, mas com igual qualidade ensaística que versam sobre as impressões de viagem e hospedagem na pequena cidade alemã Worpswede, no que diz respeito aos temas da natureza, e seu cruzamento com as inquietações artísticas propriamente.

²⁶⁰ RILKE, Rainer Maria. Worpswede: capítulo 2. Trad. Enio Paulo Giachini. *Revista Filosófica São Boaventura*, v. 12, n. 1, 2018, Curitiba, p. 90.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

²⁶² *Ibid.*, p. 91.

Ilumina-se melhor nas linhas de Rilke a estranheza que sobre a paisagem predominaria e atravessaria o caminho daquele que tentasse escrever a sua história pelos arquivos da pintura – estar entregue ao “estranho, ao não parecido, ao inapreensível”. A paisagem seguiria na contramão das formas estabelecidas, do hábito humano de “tirar conclusões sobre atos voluntários a partir de movimentos”, afinal, ela “não tem querer quando se move”²⁶³. Se a arte tomou conhecimento primeiramente do homem para depois ocupar-se da paisagem natural, ao fazê-lo pôde resgatá-la da mera condição de plano de fundo às virtudes humanas. Como escreve o autor de *Cartas a um jovem poeta*, “ali só acontecem conversas onde também a paisagem participe, de todos os lados e com uma centena de vozes”²⁶⁴.

Percebe-se aí o lastro de um “pensamento-paisagem”, que para Michel Collot²⁶⁵ está num contrário imediato ao pensamento conceitual, às suas mais conhecidas dicotomias, como o visível e o invisível, o sujeito e o objeto, a natureza e a cultura. Uma outra forma de pensamento que toma partido da legitimidade da percepção, e do movimento interacional básico previsto na paisagem entre o homem e as coisas. Daí se poderia entrever novos arranjos de convivência, em esquemas solidários imprevistos no que diz respeito a ocupar, habitar. Se não em termos ideais como sugere Rilke, de um equilíbrio perfeito entre a parte humana e a natural [a parcela e o todo], que se pense numa paisagem do possível como faz alguma antropologia contemporânea também às voltas do termo.

Neste caso, a prerrogativa que separa natureza e cultura conflui à chamada era do Antropoceno. Já de fim de século, a etiqueta congrega a centralidade do humano ao seu impacto negativo e em crescente acúmulo no planeta Terra, portanto, fator adicional aos geológicos que atuam modificando a superfície terrestre²⁶⁶. Se a Revolução industrial desponta nesse contexto como um marco significativo, falar sobre o que a antropóloga Anna Tsing denomina como uma “simplificação industrial mundial”²⁶⁷ acarreta falar, por conseguinte, sobre habitabilidade; dito de outra forma, a constatação de uma era de extinção em massa, como a do Antropoceno, deve também ser entendida como uma era de emergências vivenciais²⁶⁸ que instigam o pensamento.

²⁶³ RILKE, 2018, p. 88.

²⁶⁴ Ibid., p. 87.

²⁶⁵ COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et. al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

²⁶⁶ Entende-se, portanto, que o Antropoceno sucederia a fase geológica anterior chamada Holoceno – pós Era do gelo – em que a estabilização climática viria a propiciar a proliferação humana juntamente das plantações e dos animais domésticos.

²⁶⁷ TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Trad. Thiago Mota Cardoso et. al. Brasília: IEB Mil folhas, 2019, p. 93.

²⁶⁸ Ibid., p. 23.

É nas ruínas do presente que Tsing exercita uma antropologia da habitabilidade movida pela iluminação de alianças possíveis, a começar pelo próprio exercício do pensamento investigativo e intelectual em que as humanidades e as ciências naturais dão-se as mãos. A “paisagem mais que humana” estabelece aqui os interesses comuns, ou seja, a vida num espectro *lato*, sabida a partir de relações, simbioses, mutualismos, sociedades multiespécies que transcendem à limitada máxima de que o humano seja uma força autônoma. Não apenas o homem sonha o sonho da vida nesta paisagem pós-construção, sendo proporcional a inevitável não beleza desta com o não privilégio do sonhar daquele.

Uma vez mais, agora pelo viés antropológico, a paisagem não figura como cenário à ação humana: “se nos preocupamos com a habitabilidade, no entanto, teremos que descobrir como tornar as paisagens animadas, protagonistas de nossas histórias”²⁶⁹. Na experiência de Tsing, investe-se não em uma análise do tipo descritiva, mas dedicada à percepção de arranjos vivências emergentes; costurar a trama do que define como um novo animismo – “não limitado a animais singulares, em seus paralelos com os humanos, mas distribuído entre paisagens de habitabilidade”²⁷⁰. Construir um outro gênero de comunicação antropológico capaz de comunicar a potência ativa da paisagem é desafio confessado pela autora, exercício de se estar aberto ao “inesperado”, às sociabilidades emergentes a partir da indeterminação das espécies²⁷¹.

De modo similar, mas particular, a narrativa *nolleana* transcorrerá através da malha possível do mundo, isto é, falar do possível é falar do presente e suas incontínuas. Mas isto até o ponto em que se recai na discursividade do querer, em que o cansaço do ser volta à tona e parece incorrigível, somente sanado no sonho distante de integrar-se ao todo. Mais provável que assim se limitaria a questão caso o seu contraponto imediato fosse de fato o sentimento de fracasso, como pontuado inicialmente. Não o sendo, o monólogo sobre a pedra, ou melhor,

²⁶⁹ TSING, 2019, p. 94.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 116.

²⁷¹ No trabalho tomado como referência, uma coletânea de ensaios, a narração da paisagem pela pesquisadora estadunidense evoca, por exemplo, a relação simbiótica estabelecida entre a floresta remanescente de *pinus*, os cogumelos matsutake e aqueles que no verão colhem os mesmos. Através deste conjunto de atores se sustenta uma narrativa de sociedade, de existência que supera a interdição da espécie, desde que contidos no arco do que é vital, ou seja, oferece-se em possibilidade de um *vir-a-ser*. É nesses termos que Tsing declara quais são as suas alianças intelectuais, apoiando-se: “no comprometimento de Donna Haraway (2007) em reaprender os humanos como uma “espécie companheira” entre outras; ii) na teoria do ator-rede de Bruno Latour (2005), que abriu as portas para as teorias do social em que os não humanos desempenham um papel central; iii) na insistência de Tim Ingold (2011) de que prestar atenção na vida em movimento renova as possibilidades de uma antropologia mais que humana; e iv) na afirmação de Eduardo Kohn (2013) de que as florestas “pensam”, isto é, que fazem um trabalho de representação”. (*Ibid.*, p. 121-22).

sobre estar na paisagem não será apenas imaginado, mas também vivido; portanto, parte da vida que se vive, não apenas escape fabular da mesma.

4.2

Esgotar o possível

Volta-se à citação-epígrafe de *A céu aberto* que abre este capítulo, ou melhor, às suas linhas sequenciais:

Sei que não devo pensar demais, que devo só abraçar os fatos. Mas que fato me sucede?, pergunto a uma lufada de vento que passa rente ao paiol. Tá certo, tenho de novo a minha mulher, até agora nenhum dos dois se exasperou com a companhia do outro, acho que já disse: nos amamos como dois irmãos. (CA, p. 110, grifo nosso).

“*Sei que não devo pensar demais, que devo só abraçar os fatos*”. A dualidade estabelecida entre os pensamentos e os fatos interessa para além da unidade do narrador-personagem do romance. Um terceiro ponto torna-se potencial nesse esquema, o acontecimento, quando a passagem das ideias à matéria do mundo faz com que a vida esteja também em por vir, e não somente nas coisas dadas. Sobrevém a certeza de um tensionamento entre o campo semântico, as palavras-tema que se agrupam no espaço da página e o limite que isto estabelece; na outra ponta, o ensaio de sua superação, exercício de dizer fazendo.

Pontuou-se sobre o sentimento de prólogo que abarca o texto quando a o motivo da errância se associa às vidas em ausência, num eterno “tapar o buraco” da vida. Cabe averiguar o ponto a partir de um vetor discursivo de menor alcance em relação à macroestrutura narrativa; isto é, disposição dos narradores em bordar, tecer um “como se” para a vida dentro da ficção. Seu correlato crítico literário estaria na diferenciação entre *narrar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*) como desenvolvido por Norman Friedman em estudo sobre os pontos de vista na ficção moderna. Como sublinha, exercício que procederá gradualmente no desdobre dessa polaridade: “da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem”²⁷².

Valendo-se de alguns expoentes da prosa literária no século XX, o autor aponta a prevalência *cena* sobre *narração*, ou seja, predominância do “evento” em lugar à “atitude

²⁷² FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

patente do narrador”²⁷³. O último ponto de vista analisado, “câmera”, compreenderia em definitivo o afastamento da figura autoral, por mimetizar a transmissão de algo tão somente da “maneira como ela acontece diante do *medium* de registro”²⁷⁴. Para ele, ameaça de extinção da ficção mesma, considerando-se que a exigência de “vividez” não anula a exigência de “estrutura”. A arte como

[...] produto de uma inteligência mentora implícita na narrativa e que dá forma ao material de modo a incitar as expectativas do leitor com relação ao provável curso dos eventos, a cruzar essas expectativas com um curso contrário igualmente provável e, então, apaziguá-las de maneira que o desfecho resultante pareça, no fim das contas, aquele necessário²⁷⁵.

A negativa dos termos não ocasiona em Noll a extinção do autor, seu afastamento. Em verdade, aproxima-o em sobreposição a seus narradores, ocasionando uma osmose das urgências de vida e escrita. Assim como a materialidade das coisas restam sobre a página, também ele se faz presente em seus movimentos, performa a si na tessitura do texto. Se há um sujeito das ideias em Noll, não se trata daquelas que se desfazem por detrás do acabamento da obra, mas sobre as quais se debruça a partir de um impulso para o pensamento; impulso distinto da devoção à obra. Certo é que essa espécie de *corpografia* não resolve a ficção, pelo contrário, mantendo em algum nível no horizonte a nota de extinção pontuada por Friedman quando da complicação da cena, ou seria da presença humana em seu contorno.

Em *A céu aberto*, nota-se o recurso tradicional de suspender a cena por uma intercalação temporal como um *flashback*. Majoritariamente, o “descolamento” para além da superfície do instante irá se afirmar por uma acolhida na dimensão do sonho, do delírio, exatamente por se duvidar da concretude dos movimentos. Isto, por sua vez, ocasiona um “esquecimento” do corpo no espaço. *A fúria do corpo* será o caso mais significativo desse avanço falacioso, favorecido pela própria montagem que convulsivamente gira a perspectiva, redimensiona tempo e espaço, esvazia e preenche sem nenhuma cerimônia; do sonho, portanto, como que se retira o ensinamento de uma maleabilidade cenográfica, distinta da estática caixa representativa.

Em momento avançado da narrativa a pobreza do gozo numa cena de masturbação, contrastada de modo fulminante com uma ideia de amor sob o perigo constante de perder-se longínqua, implica na confissão de um possível avanço recuado:

²⁷³ Ibid., p. 173.

²⁷⁴ FRIEDMAN, 2002, p. 179, grifo do autor.

²⁷⁵ Ibid., p. 179.

[...] deslizo os dedos pelo membro inteiro, sinto a veia saliente, o latejar do sangue, dedos descem, apalpam ovos, descem pelo suor do entrecoxas, descem mais ainda e encontram a bunda, dedo mais ousado penetra pelo rego das nádegas, vai até o fundo da película, encosta no orifício que leva ao ládentro, as nádegas o comprimem – este é o meu corpo muito amado em que pus toda complacência – *vejo, repentinas, as golfadas brancas na areia, me espanto ao ver que tudo se extinguiu assim sem que eu percebesse, então o amor aqui é isso?, foi tão-só esse vômito na areia? – é só isso?*

Quero confessar, embora o medo dessa confissão me tome quase por inteiro, quero confessar que nada disso se deu, que eu minto. Todo esse auto-erotismo pode ter acontecido há anos, na espinhosa puberdade ou quem sabe até na sibilina infância, mas aqui, agora, à procura do filho que nem sei se tenho, sofrendo a beleza zênite do sol, não tenho ordem para alcançar o meu próprio corpo que agora se distende espreguiçando-se na areia. Menti por quê? *É que alguma coisa se retarda*; preciso então preencher essa espera com histórias, se possíveis insinuantes, pois temo um desenlace que me revele todo pobre, sem o filho, sem essa beleza panorâmica que celebro, sem as ancas fortes de Afrodite, sem ao menos Afrodite – medo enfim que seja outro esse cenário, e que eu esteja só, desamparado, ainda num conjugado de Copacabana, me confrontando com a dura verdade que faz de mim *um homem que só sonha* (FC, p. 220-221, grifos nossos).

Indiretamente o narrador tenta se redimir junto ao leitor, apesar de mentir, contando com a sua empatia nesse átimo de confissão. Algo de essencial da literatura – e que no horizonte de expectativa desse leitor estaria assegurado – se corrompe numa aura negativa, a saber, a premissa mesma da fantasia, da coisa palavreada que se desenrola como história, avança até certo ponto num pacto seguro para então soltar a mão de seu ouvinte. Se está novamente diante do antiestético que em “O piano toca...” é a dívida de uma verossimilhança externa. Aqui, no entanto, persevera a dívida do acontecimento que se liquefaz nas nuances do sonho, acaso divagante do pensamento, simplificando a paisagem numa espécie de limbo desejante.

Alguma coisa se retarda, e nesse meio tempo por mais que o sujeito reconheça o “panorama”²⁷⁶, esse pode não o reconhecer em retorno sob a ameaça de “ser um extravio sem volta” (FC, p. 221). Similar estado de espera acomete o narrador de *A céu aberto*, romance no qual focalizamos o primeiro modo citado de se perceber a divisão entre discurso e movimento, forma de um “como se” para a vida que se particulariza, em especial, pela semântica de ingresso junto (ou lado a lado) à paisagem. Nos termos de *A fúria...*, por ela ser reconhecido. Jogo aberto

²⁷⁶ O termo que se utiliza em *A fúria do corpo* pode-se aproximado de paisagem. No entanto, a separação prevista em não se reconhecer não deixa de suscitar alguma imobilidade que sobre ambas as partes incide, o que fere o sentido, antes de tudo, animado da paisagem.

com o leitor que observa a verbalização de um pensamento acerca de uma realidade que lhe será posterior – posterior à reclusão subjetiva, individual assinalada nesse exercício do pensar.

Uma sequência em particular do romance funciona como exemplo, cabendo analisar sua arquitetura. Pouco depois de sua partida, narrador e irmão alcançam o acampamento militar em que acreditam poder encontrar o pai. Por ali se acomodam em tendas espalhadas pelo campo. A partir da página dezenove de nossa edição verifica-se o primeiro movimento; ao acordar, o narrador descreve o entorno, tendendo a destacar os aspectos de um rito que envolve a disposição militar. A cor roxa se destaca na farda dos soldados, e ainda na “odalisca”, “flor silvestre mais enjoativamente encontrada em toda a região” (CA, p. 19). A margem de um rio perto ao acampamento, no qual se banham os soldados, será o espaço de estagnação do narrador.

O segundo movimento do texto versará sobre o segredo que acompanha o ponto mais alto de um monte daquela paisagem, espaço simbólico nos entraves da guerra. Uma espécie de fábula ou lenda a respeito do mistério que habita o topo daquele monte²⁷⁷, e que o narrador apenas sabe por outras bocas, será recapitulada em sequência. O terceiro movimento retoma a atenção descritiva imediata, ao rio em que se banhavam os soldados, aos aspectos de uma natureza de qualidade “descomunal”

para um simples bosque, monumentais copas produziam a impressão de uma selva artificial, escusa. Havia em meio a essa vegetação uma viscosidade tão espessa que a rala luz que conseguia penetrar até ali não parecia vir do sol mas de uma estranha fermentação daquele grave verde [...]. (CA, p. 21).

Separado do irmão adoentado, o quarto movimento – nesse mesmo parágrafo – se inicia com a lembrança daquele que talvez estivesse sob os cuidados terapêuticos de tão viscoso verde. Este ponto em questão se configurará no tradicional exercício de intercalação temporal através do qual um personagem terceiro, Arthur – amigo de longa data de seu pai – será apresentado. Após o recuo, o narrador é devolvido novamente a si tendo os olhos no rio correndo manso. A mecânica, entretanto, representa mais do que mera contemplação, ou seja, é suspensão do sujeito no presente assim descrita: “um estado meio submerso que custa um tanto a se apagar... que as sensações para o imediato aquém do necessário, como que dormentes...” (CA, p. 34).

²⁷⁷ Um velho guerreiro do povo inimigo, sentado sobre uma rocha no topo do monte, não morre porque não cessa de falar, de contar “o nascimento, a jornada pelo tempo adentro”, “as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo”, “as glórias de sua pátria”, “e que não morria jamais tamanho o tropel de grandes feitos nacionais que rolava incessantemente de sua garganta”. Aquele que cortará a língua do velho será tido como herói nacional. Especula-se de que seu corpo fora lá enterrado, o alto do monte e cenário desse gesto decisivo, servindo de base orgânica a um totem. (CA, p. 20). A passagem exemplifica o que chamaremos adiante de acréscimo semântico.

Adentra-se nos termos do quinto movimento, seguido pela chegada de um soldado que convoca o narrador para almoçar. Uma vez mais haverá brecha para cantar o espaço, registrando-se que o bosque “encontrava-se nesse momento a bem dizer claro, por entre as frestas dos galhos fachos de luz iluminavam pedras recobertas por uma espécie de limo... um lagarto com olhos inquietos sob a aparente placidez, um morcego esmagado” (CA, p. 34). Na universalidade de seus traços – apelo à palavra “bosque” –, esta paisagem dentro da paisagem acaba sendo menos geográfica e mais plástica. Espécie de pastiche de um *locus amoenus*, a tônica idealizante é reforçada, paradoxalmente, pela impressão de artificialidade. Na contramão da sensualidade dos perfumes, dos frutos, do multicolor e da temperança, à harmonia plástica entre as partes haveria antes o contorno de um destino tentacular.

Não sendo apenas uma demanda de composição narrativa, ora comunicando a espacialidade, ou a ambiência – acaso se coloque em destaque a transição apresentada entre uma luminosidade densa, autogerada àquela do sol propriamente –, a atenção ao entorno imediato parece se objetivar na direção hipotética de uma mônada. Com a permanência do soldado em cena, encarando o narrador, segue-se o discurso que confirma e se desdobra dessa relação:

Eu poderia me incorporar de vez à natureza em volta, tornar-me impiedosamente refratário às palavras do soldado, submeter os meus sentidos até um ponto em que se afogassem no indiferente repouso de tudo aquilo que compunha o bosque, impregnar-me inteiro da minha própria existência como aquela pedra recoberta de limo, a folha seca, a matéria preta que um dia constituiria o morcego mas não [...]. (CA, p. 34).

Enfim um “como se” desejante é verbalizado, e sua matéria não poderia ser mais ambiciosa. Se o *showing* viria a ser o modo discursivo privilegiado²⁷⁸ no conjunto de obras assinadas por Noll que se convencionou denominar como uma trilogia²⁷⁹ – *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986) e *Hotel Atlântico* (1986) –, a tensão com o *telling* não se esgotará; pelo contrário, tornando variável ainda as formas de anotação da tônica desejante. Conquanto o exercício de esgotamento quantitativo não conforma nossa orientação metodológica, pode-se ao menos apontar no segundo dos romances citados um exemplo distinto quanto a relação de proporção que se estabelece entre a qualidade do desejo e o arco narrativo.

²⁷⁸ MAGALHÃES, 1993, p. 33.

²⁷⁹ Isto se define pela paridade entre as três obras no que diz respeito a um olhar-narrador que se torna mais panorâmico; uma deambulação que, apesar das ocasionais adversidades do trajeto, mantém um certo sentimento flâneur que ainda estabeleceria um contraponto ao romance de estreia.

Acompanhamos o narrador de *Rastros do Verão*, recém chegado a Porto Alegre, com uma motivação que já de imediato pouco se sustenta²⁸⁰. Seu principal corpo em perspectiva será de um jovem local que anseia pelo mar – o navio atracado no porto é a promessa do começo, por mais que essa ideia se possa problematizar no reflexo do homem mais velho que vem a ser o narrador e que não parte, mas chega. Montado em pequenos blocos texto, separados por um espaço em branco na página, será na passagem para o terceiro deles que ambos tomarão assento numa mesa bar. Cogitando gastar todo o dinheiro que trazia consigo, o narrador prolonga em pensamento a extensão das cenas, alargando o espaço e o tempo. Mas essa projeção que poderia reorientar o fio narrativo principia por ruir.

[...] Pagaria mais dois chopes para nós dois, pratos de primeira, uma nova rodada de chopes, sem parar, até chegar amanhã e o garoto me dizer que precisava pegar as suas coisas, já era hora de partir para o Rio. E eu então me apoiaria na parede amarelada das docas, pronto para ficar, exatamente ali, e talvez ali eu fosse lentamente saindo de mim, deixando meu corpo naquela fadiga cada vez mais rasa, daquela força abatida se esvaindo eu sairia com o vagar do navio – eu próprio me transportando para fora de mim. Não, eu não queria morrer [...] dizia que eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse, onde a vida fosse sempre um novo lugar (RV, p. 20-21).

Impregnar-me inteiro da minha própria existência ou *sair lentamente de mim*; apesar da aparente distinção semântica, em ambos os casos maior será a atração àquilo que coloca tudo a se perder de vista num *espaço imenso*. Em *A céu aberto*, contudo, explícito será o cerne da questão contemplativa na específica indeterminação humana na paisagem. Nesses termos, a reincidência do “querer”, enquanto verbo que se sabe privilegiado, aciona a macroestrutura e esvazia a cena se o que importa é esta – afinal, inevitável? – utopia de fuga. Se matéria do desejo a que não se alcança, o sujeito narrador voltará timidamente às demandas da fabulação: há a figura do irmão para se preocupar, assim como a circunstância imediata: o soldado que o tendo convocado para almoçar permanece obstinadamente parado, ou seria, pausado.

²⁸⁰ A princípio o narrador protagonista está tentando reencontrar o seu pai a que se diz enfermo, daí sua ida a Porto Alegre. A questão paterna se tipifica melhor na parca história do jovem que lhe faz par imediato. Há em sua fala, aliás, um entroncamento fotográfico similar ao desenvolvido no capítulo passado, dissociando o registro em si da memória ou do reconhecimento: “Não tenho memória nenhuma do meu pai. Rejeitava as fotografias dele que a minha mãe costumava mostrar, simplesmente fingia que olhava mas olhava mesmo era uma outra imagem – alguma coisa como um corpo de homem sem face, o mesmo que um fantasma”. (RV, p. 13).

Novo movimento em que relatará ao seu ouvinte um fato passado da história de Arthur, apesar da advertência de que “o que eu tenho a contar sobre ele talvez não tenha nada a ver com o que estou a te falar aqui, isso acontece...” (CA, p. 35). Na troca de parágrafo chega-se, por fim, ao último gancho dessa longa sequência iniciada com a descoberta daquele rio próximo ao acampamento. A atenção agora recairá sobre o soldado, ele que “fora feito simplesmente para dizer que o almoço seria servido em alguns minutos” (CA, p. 36). Comenta-se sobre o seu olhar vazio, casca de algo oco, totalmente entregue ao que lhe é dito não porque esteja numa relação interlocutora, mas numa volta à distinção anatômica feminina, atento “como se os preceitos da caserna lhe afiançassem a existência de um alvo feito uma vulva constantemente a postos para receber aquele informe todo empedernido de si, sem que qualquer outra realidade pudesse lhe valer de isca” (CA, p. 36).

“Perdão, quase supliquei como se sofrendo uma fisgada... *penso demais eu sei*, e sei que você está aqui para que o acompanhe ao almoço, só isso” (CA, p. 37, grifo nosso). Novamente o texto de Noll pede por compreensão por se deixar levar pelos pensamentos e não pelos fatos, ou pela sua incapacidade de passar o primeiro ao segundo. Dá a entender que se chega num limite que ao narrador perturba, visto que o mesmo irá assinalar a eminência de beirar um *esgotamento*. Isto o faz reagir:

[...] parei de pensar e beijei a face do soldado franzino, e vi que com isso ele ficou pálido, vi que as lágrimas dele secaram, vi que ele ficou meio tonto porque suas pupilas se esconderam por um segundo no alto das pálpebras, vi que agora eu deveria segui-lo até o almoço, quem sabe reencontrar meu pai, saber da saúde do meu irmão, seguir a vida com as rédeas curtas de sempre, não alterar plano algum, morrer no fim do dia, alguma coisa assim... (CA, p. 37).

Duas espécies de alienação oprimem este sujeito: uma dissolve os *andamentos próprios*, como dirá o mesmo só que em relação à possibilidade efetiva de vir a fazer parte daquele exército, ou seja, apagando-se na multidão; a outra segue na contramão da primeira, sendo a inaptidão de quem, na maior parte do tempo, fica à toa, não tem planos para o futuro, demonstra traços de amnésia e, às vezes, vontade de morrer (CA, p. 39). Nesse meio tempo prevaleceria antes cansaço, indisposição para com os porquês que justificam e forçam a todo custo narrativas singulares da existência. É o caso da reação ao rito mantido pelo padre a quem seu irmão serve como coroinha, sendo esta a primeira vez em que o reencontra já em processo de transição.

Toda noite o pároco se deita num caixão forrado em cetim também na cor roxa, cercado por quatro velas em altos castiçais, terço entre mãos cruzadas no peito, fita branca amarrada no contorno da cabeça. A narrativa que a esta cerimônia determina trata sobre a busca por um estado similar ao ingresso “numa velocidade tão idiotizante que produzia o efeito da paralisia: o encontro cabal com o sagrado pão que medra apenas na inércia” (CA, p. 61). Com a “passagem” efetiva do padre o irmão seria responsável por assegurar em memória viva o feito do santo de última hora. Mas esta beatificação se verá esquecida no corpo mesmo do parágrafo em que se desenvolve, algo comum de ocorrer cada vez que a lógica estacionária prevalecer; espécie de teatro passageiro que reencontra no fundo literário, na constante de um conjunto de ideias, a sua motivação.

Restará a percepção negativa do espetáculo que aí se tenta. O que intenta o padre será taxado como arrogância de quem “arquitetava sua própria eternidade com as palavras mais faustosas” (CA, p. 63), sendo assim, assunto que lhe dava “engulhos”. Em resposta, fantasiava-se uma variação perversa para o experimento, a saber, a possibilidade de enterrá-lo vivo, o caixão “sendo comido pela terra e lá dentro o corpo do padre sem nenhuma misericórdia que o pudesse socorrer. Se ainda vivo, tomara que uma nevralgia de puro espanto percorresse fulminante o seu corpo” (CA, p. 61). Atirar terra sobre o caixão²⁸¹, “encerramento a um aspirante de uma culminância tão oca quanto um santo de gesso” (CA, p. 63), será entendido, por fim, como o “gesto mais salutar”.

O cansaço do espectador é também o cansaço do ator, de modo que o sentimento se perceberá tão mais latente sempre que haver a necessidade de se retomar os fios do relato, sempre que se é devolvido ao aquém de toda e qualquer projeção desejante. Cansaço que não se separa da fraqueza da própria linguagem, sua servidão a um sem fim improvisado até o ponto em que o pressentimento de um *esgotamento*, como bem nos diz o narrador de *A céu aberto*, se torna eminente. Se o imaginário do “em mim, em tudo” não estaria numa relação unilateral com o fracasso das relações humanas, como dito, neste ponto ele não deixa de funcionar como subterfúgio imediato ao entrave do relato em suas muitas exigências. Uma cena específica é exemplar.

Em determinado momento o narrador se permite submeter a um encontro sexual com uma das figuras militares que dominam o acampamento em que se refugia na busca por seu pai. Ao se retirar da tenda, assim comenta:

²⁸¹ Encontramos a mesma imagem de um enterro na conclusão do romance *Acenos e afagos*, de 2008, só que no reverso da reflexão, ou seja, o próprio narrador sendo enterrado enquanto ainda narra.

na certa já estria todo estatelado sobre a cadeira de lona, resfolegante e tão empedernido de si mesmo que nessas alturas já teria se mineralizado a ponto de fossilizar também toda aquela guerra nebulosa e não só a guerra, cada um dos seus componentes, eu próprio, o inimigo, o rapaz com jeito árabe, o garoto clarinho... todos de agora em diante submersos como um vaso etrusco, e assim seja amém...”. (CA, p. 47, grifo nosso).

O parágrafo que abre com a frase “o homem então sentou-se de novo na cadeira feita da mesma lona da tenda, abriu as pernas...” (CA, p. 46), marca na página o ponto em que algo principia por se avolumar sorrateiramente como uma armadilha. Assim, converte aquilo que parece não ter uma motivação palpável num rito que prodigue até os termos citados. Rito sustentado ainda pela via do gozo sexual dotado da elisão negativa do êxtase, só que incluindo aquele vocabulário que equaliza o humano ao mineral. Eis o seu diferencial, poder de sugar tudo em volta, tudo ser tragado pela terra, o que no fluxo do cansaço ganha forma de uma prece – *todos de agora em diante submersos como um vaso etrusco, e assim seja amém...*”. Portanto, não se trata de destruir, de implodir. Sob a terra as coisas não cessam, são coisas na paisagem, desaparecem e [hipoteticamente] reaparecem²⁸².

**

Gilles Deleuze nos fala sobre o cansaço e o esgotamento nas peças televisivas de Samuel Beckett desenvolvidas entre as décadas de 1960 e 80, entre elas o rito espacial *Quad I+II*. O ponto de partida do autor será a condição de que “a linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização”²⁸³, o que se cumpre mediante objetivos e preferências estabelecidos: ao sair de casa, se calça sapatos; ao permanecer, se calça chinelos. A realização desses gestos subsidiados por uma lógica estratificada daria a ver a figura do cansado. Por outro lado, “o esgotado esgota todo o possível”²⁸⁴, “ele se esgota ao esgotar o possível, e inversamente. Esgota o que *não se realiza* no possível. Ele acaba com o possível, para além de todo cansaço, ‘para novamente acabar’”²⁸⁵.

Nos encaixes da sequência recapitulada de *A céu aberto* algo similar se constrói no paralelo entre *telling* e *showing*, visto que aos poucos anula-se qualquer relação de

²⁸² Adiante pontuaremos sobre a condição proteica de algumas cenas em que investe o autor. Pode-se, retrospectivamente, estabelecer uma relação com os termos da atual passagem.

²⁸³ DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*; O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovidio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 68.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 68, grifo do autor.

compensação entre esses eixos, adentrando-se num bate e rebate em que ambos se problematizam ou se esgotam. Se a cena já tende a configurar um declive à macroestrutura narrativa, nos limites de sua própria moldura haverá o agrave da perda de sentido de seus elementos internos, exemplo da presença desnaturalizada daquele soldado de olhar oco. Não apenas as partes perdem o seu porquê, mas a isto o texto faz comentar, assistindo ao seu movimento de ruína, como que tragando-se para dentro de si.

“Ele suportou cada vez menos as palavras”²⁸⁶; percepção de Deleuze já caminhando para concluir sua mirada sobre Beckett; por certo, ideia amigada de um provável esgotamento em Noll. No entanto, o texto de Deleuze mantém aqui uma distância, em primeiro por se debruçar sobre a particularidade de um conjunto de obras, ou seja, conceituar a partir de outro pensamento que não conceitual²⁸⁷; mas também por não ser cooptado pelo sentimento da ruína. Quatro serão os modos encontrados nas peças televisivas de Samuel Beckett de esgotar o possível: “formar séries exaustivas de coisas/ estancar os fluxos de voz/ extenuar as potencialidades do espaço/ dissipar a potência da imagem”²⁸⁸. Todos conduzirão à voga de uma resistência, de um contra movimento assim recapitulado:

E sabia [Beckett], desde o início, a razão pela qual devia suportá-las [as palavras] cada vez menos: a dificuldade particular de “esburacar” a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse “o que se esconde atrás”. Isso pode ser feito na superfície da tela pintada, como Rembrandt, Cézanne ou Van Velde, na superfície do som, como Beethoven ou Schubert, para que enfim surja o vazio ou o visível em si, o silêncio ou o audível em si. Mas “haveria uma única razão para que a superfície da palavra, terrivelmente tangível, não possa ser dissolvida?” Não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha. Ela cola. Ela nos aprisiona e sufoca²⁸⁹.

Que se tome o primeiro caso citado por Deleuze que será associado ao exercício da combinatória, “arte ou ciência” de esgotamento através de “disjunções inclusas”²⁹⁰. À medida em que se combinam séries de objetos, o esgotamento se daria através das palavras, exemplo da “Língua I”, “atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as

²⁸⁶ DELEUZE, 2010, p. 107-108.

²⁸⁷ Cf. MACHADO, Roberto. Introdução. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

²⁸⁸ DELEUZE, op. cit., p. 86.

²⁸⁹ Ibid., p. 108.

²⁹⁰ Ibid., p. 71.

preposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas: uma língua dos nomes”²⁹¹. Mas no caso de *Quad* a série será dos percursos espaciais, combinados exaustivamente. Mais próximo do gesto de se estar à espreita das palavras²⁹² se aparenta o nosso narrador, combinando a partir das demandas circunstâncias fabulares. Se no *flashback* aparentemente realiza, as peças parecem se encaixar não a favor da progressão, mas ao ponto em que haverá um objeto esgotado – o próprio texto. O esgotamento, portanto, reafirmando tons de impossibilidade.

Dos percalços da linguagem quando desacreditada, potente será o correlato elogio do silêncio, como faz o narrador de *A fúria do corpo* ao projetar o seu culto, catalisador da plena adoração à beleza de Afrodite – “tão devoto que nem lembro mais o que veio antes do Silêncio e sinto no Silêncio a ordem natural [...]” (FC, p. 16). Sustentado pela impossibilidade de transcrição do belo, restará o lamento:

[...] ah seu eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível. (FC, p. 21).

No escalonamento de um uso pobre da linguagem – palavras feitas para ocupar o tempo, preencher buracos, inflar algum corpo para a ficção – se somaria uma pobreza sua. Ao passo em que o comentário sobre o avesso do porquê das palavras se une à engrenagem emperrada da cena, haveria uma pobreza que tudo abarca. Quando reage, o narrador de Noll volta à superfície e recupera o fôlego, é cuspidado para fora do fluxo de submersão. No caso, seguirá para o almoço descrevendo um detalhe ou outro, até que complementa o seu discurso desejante a partir da paisagem natural:

Quando cheguei no terceiro [soldado] falei alguma coisa assim: viva muito, muito mesmo, até a sua alma gastar – e aí sim, olhei para dentro da tigela para conferir o parco alimento que me esperava, e aquilo que me deixou até um pouco mais endiabrado e toquei suavemente no peito do soldado que servia a papa amarelada: *então você sentirá as suas batidas se espaçando, cada vez mais rarefeitas, até você decidir que o melhor é exatamente assim... e a relva, vergada pelo vento, o esconderá, bem sei, essa sua hora eu já vi...* (CA, p. 39, grifo nosso).

²⁹¹ DELEUZE, 2010, p. 75.

²⁹² *Ibid.*, p. 74.

O discurso que poderia ter sido apresentado integralmente é, portanto, repartido. Ao fazê-lo, dá a impressão de ainda ser um resquício do afunilamento da cena, como se permanecesse preso na instância e na ideia apesar do avanço físico que se relativiza. Mas nesta última parte há uma leve mudança de entonação sustentada pelo comportamento “endiabrado”, o que faz com que a intersecção final saia do puramente reflexivo e passe a uma sabedoria duvidosa. O que não se altera são os acréscimos imagéticos, confirmados na frase “*essa sua hora eu já vi*”, à medida em que ver pode se distinguir de viver, considerando que na obra de Noll o verbo se complexifica entre sentidos fisiológicos ou fabulativos, dilatando-se às implicações do sonho, do delírio, da projeção.

“Dissipar a potência da imagem”, quarta forma lida por Deleuze em Beckett de esgotar o possível, caso de uma “Língua III”: a primeira dos nomes, a segunda das vozes, a última correspondendo às imagens e aos espaços. Contrária àquele sobrepeso da linguagem das palavras, à sua “entediante” sobrecarga de cálculos e lembranças como observa Deleuze, a imagem aí se insere “pura”: “às vezes será no silêncio, por um silêncio comum, no momento em que as vozes parecem ter se calado”²⁹³. Mas a imagem ainda poderá ser sonora, nem sempre coincidindo, portanto, com a total exclusão vocal. Se não o silêncio, é válido um “termo indutor”, ou ainda,

[...] uma voz fraca muito particular, como se predeterminada, preexistente, a de um Iniciador ou Apresentador que descreve todos os elementos da imagem por vir, mas à qual falta ainda a forma. Às vezes, finalmente, a voz consegue vencer suas repugnâncias, suas aderências, sua má vontade e, arrastada pela música, torna-se fala, capaz de criar, por sua vez, uma imagem verbal, como num *lied*, ou de criar a música e a cor de uma imagem, como num poema²⁹⁴.

Um iniciador remete-nos ao exercício de alguns dos narradores de *O cego e a dançarina*, como aquele que em “O piano toca Ernesto Nazareth” está parado na coxa, dividido entre observar, ou seria, compor uma imagem diante de si. A mecânica da voz que em Beckett pode estar desassociada da subjetividade humana, considerado que se trata de uma experiência audiovisual, poderia ressignificar-se no âmbito verbal da poética de Noll; cumulativa reflexão sobre a lógica da superfície, em que o grande observador já fora problematizado por ganhar corpo, atraído por uma dissolução que radicaliza o sentimento do qualquer. Poder-se-ia intuir um similar entre *narrar* e *vocalizar* diante desse embevecimento de imagens, verdadeiro novelo semântico. Do bosque verdejante, selva quase artificial, há ainda espaço para

²⁹³ DELEUZE, 2010, p. 81.

²⁹⁴ Ibid., p. 82.

[...] histórias em cujo final alguém dominasse a *fera da arcada*, era como ele chamava aquele animal misto de muitos que ele próprio inventara numa noite de tormenta tropical em que acabamos flagelados no salão da paróquia da Trindade, pois bem, ao chegarmos ao salão da paróquia ele já tinha a *fera da arcada* todinha na mente sei lá, cabeça de leão, dorso enorme, prateado, frio e liso como o de um peixe à luz da lua sereníssima como ele mesmo dizia [...]. (CA, p. 21, grifo do autor).

Do pensamento do irmão procede a imagem acima, que por sua vez soma-se a todo um compêndio imagético gradualmente formulado. Também será ele, ainda num momento primário, quem adentrará em repentino processo de transe, como se fosse uma “pequena deusa hindu” na visão do narrador, em que gemidos subitamente lhe substituíam a voz: “[...] e essa entidade chega um ponto da conversa em que vai se desintegrando, virando puro núcleo luminoso, quando ele o meu irmão para de gemer entrando novamente na corrente normal de uma palavra após a outra” (CA, p. 17). Imprevisível e arbitrário num primeiro momento, este acréscimo às outras dinâmicas ritualísticas que a obra enumera é singular quanto à ideia de um corpo de passagem, “corpo aberto” que substitui a fala e sinaliza à espacialização da experiência.

As imagens agregam, parecem mais concentradas do que qualquer recapitulação apegada a um ordenamento lógico-causal de eventos. Apesar de logo se dissiparem, quando situadas exclusivamente na imaginação, fruto do pensar demais, almejam passar à condição de fatos. Nesse sentido, se trataria de dar corpo à imagem, em lugar de se estagnar no seu pressentimento – imagem por vir nos termos de Deleuze. Nesse caso, a depender da paisagem sonora a que pudéssemos imergir junto de Noll nos volteios da voz, a ausência da matéria viria a se impor, algo que se aproximaria da ameaça do que Noll chamara de “formalismo”, ou ainda a verborragia do “bá” que não sabe do silêncio²⁹⁵.

**

²⁹⁵ Um tal apontamento sobre a voz não deve ser tomado como definitivo na obra de João Gilberto Noll se pensada como um todo, especialmente em relação à noção de autoria, e não apenas no âmbito do narrador. Aqui, a possibilidade que se ensaia toma proveito do exercício de uma *leitura junto ao texto* – junto aos termos de *A céu aberto* – e não *sobre o texto* tão somente.



Figura 6 - Momento inicial, antes da entrada do público, de *Matadouro* (2010), de Marcelo Evelin, Demolition Inc. e Núcleo do Dirceu. (Fonte: “MATADOURO live - Marcelo Evelin / Demolition Inc + Hugo Wolf Quartett”. Disponível em: <https://vimeo.com/342166867> .Reprodução nossa).

Pontuou-se anteriormente sobre uma pobreza expressiva que passa a um nível amplo, uma pobreza que ao se instalar na própria *superfície* – propício termo no entroncamento com Gilles Deleuze –, se diria estética, ou mesmo do *medium*. Notório como as próprias peças televisas de Samuel Beckett pouco proveito tiram dessa mecânica outra, pouco parecem vislumbradas com o aparato técnico que superaria os recursos cênicos. Em lugar, permanecem propostas pontuais, mínimas. De partida, o mínimo residiria na noção mesma de paisagem, se substituta de espetáculo como sugere Mario Perniola ao apropriar-se do sentimento cantado por Rilke de estranheza, de distância. Aqui, entretanto, isto será cumulativo a um esvaziamento espacial, o que nas artes da cena tende a implicar a expectativa de um acontecimento antes de tudo físico-motor – conquanto na prosa literária poderia redundar na expectativa ensaística.

Na paisagem acima, um corpo nu e mascarado, empunhando um tambor, caminha em movimento circular pelo espaço cênico também nu, pobre; ao lado direito um pequeno grupo de músicos ainda não executa *Quinteto em C Maior* de Franz Schubert. Trata-se de *Matadouro*, trabalho dirigido pelo artista teresinense Marcelo Evelin que estreia em 2010. Terceira e última parte de um conjunto de peças que tomam por eixo uma reflexão territorial em diálogo com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Logo, *Matadouro* encarna “A Luta”, e o faz apostando no

movimento único e contínuo dos corpos que ali se juntarão por pouco mais de uma hora numa pequena aglomeração humana como nos diz Noll²⁹⁶; corrida circular ininterrupta somada a pequenos espasmos, momentos de dispersão e concentração.



Figura 7 - Sequências de *Matadouro* (2010), de Marcelo Evelin e Demolition Inc. O último quadro é registrado com 1h17min de desenvolvimento; os performers retiram as máscaras e encaram o público. (Fonte: “MATADOURO live - Marcelo Evelin / Demolition Inc + Hugo Wolf Quartett”. Disponível em: <https://vimeo.com/342166867>. (Reprodução nossa).

A dança não coreografada de Evelin – no sentido ortodoxo da palavra – exemplifica na arte contemporânea brasileira, em especial no campo das expressões cênicas e corporais, um modo de acionar os marcadores teóricos com os quais se tem dialogado. Através do movimento único relatado resplandece aqui o dispêndio apático. A motivação da corrida, fora o querer subjetivo, tenderá ao seu entendimento mesmo como resistência, verbo pensado de tal forma condizente ao seu uso por Mario Perniola, afinal, há alguém, mas também algo que resiste não contra, mas a favor²⁹⁷. Mas diferentemente do autor, nesta paisagem associa-se também algum

²⁹⁶ “O sino da igreja chamando para a missa, a serraria que ligava seus motores, a leve turbulência que se faz numa pequena aglomeração humana como a nossa.” (CA, p. 110).

²⁹⁷ Cf. texto de apresentação da peça disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/matadouro>.

esgotamento que proviria dessa mínima dinâmica que sustem a referida peça, ou seja, que procede da observação sobre o próprio desenrolar da atividade ser objetivo primeiro e último.

A partir daí a progressão cumulativa não seria pensada como início, meio e fim, mas o que se desenvolve a partir de um comando primário. Fugindo à exclusividade do retilíneo temporal, pensaríamos em *transmutação*, lógica correlata à noção de paisagem. Diz-se então de algo em processo, muitas linhas de fuga em lugar à linha mestra horizontal. Nesses termos, ou se ramifica a partir da pobreza ou a mesma se sofre, como é o caso do narrador de Noll entre o idílio do pensamento e o desmonte das partes, assombrado por aquilo que Deleuze observa como sendo um esgotamento do espaço enquanto lugar do acontecimento. Por certo, este seria um obstáculo à dinâmica da transmutação, meio possível para se alcançar um outro mínimo, como nos sonhos de imersão do humano na paisagem.

Em *Matadouro*, talvez seja o momento em que se desnudam os rostos de suas máscaras e se faz silêncio. Alcançar o mínimo seria então tanger o silêncio, algum silêncio se não aquele dos desmontes, das impossibilidades? Em *Título em suspensão*, trabalho coreográfico que Eduardo Fukushima estreia em 2017, novamente o momento final poderia ser lido como o alcance de um ponto mínimo. Em verdade, não final, mas a interrupção do movimento corporal do performer que permanece ocupando a paisagem nada encerrando; mas também como quem nada começa, considerando-se que da mesma forma o trabalho se inicia, ou recebe o seu público, passando à calma evolução de uma dança sentada em que Fukushima usa uma peruca volumosa, esbranquiçada e ressequida, e segura em cada mão – escondidas pelas longas mangas da camisa – uma espécie de vareta ou haste de metal que substitui o membro.

Resta a impressão da figura de um sábio, provável que em primeiro lugar pela memória imagética ou ideia que se tem de um tal sujeito do que pela qualidade de seu estado. Na convergência desse corpo-movimento que silencia há de se encontrar um forte contraponto com o encerramento de *Como superar o grande cansaço?*, solo que o performer estreia em 2010. Contraponto em grande angular, afinal, aqui ele se retira abruptamente de cena após o desenvolvimento por cerca de trinta minutos de outra dança sentada e deitada, mas agora violenta, seca, feita de movimentos ágeis que “quebram” o corpo. Jogando com o peso deste e a tração dos braços, imperiosa é a gravidade que puxa para o chão, aliás, assim começa, o corpo ereto que pela parede desliza algumas vezes, deixando a cabeça pender numa inversão de

vetores; ou seria a própria compleição do cansaço que condena o sujeito, inviabiliza respostas à pergunta de seu título²⁹⁸.

Nova paisagem modulada pela impressão de repetição que, se não investida numa toada única que contraria grandes evoluções, colapsa o senso coreográfico por uma outra “resistência a favor”. Resistir pela violência, através do cansaço mesmo, ou resistir pela delicadeza²⁹⁹; resistir através das linhas retas, ângulos verticais e horizontais no conjunto das articulações, ou resistir pela circularidade, pela sinuosidade das linhas. De um ponto ao outro lembramos da fala de Noll em citada entrevista, espernear, mas também contemplar, fúria e contemplação. Pode-se entrever, aliás, a sobreposição das paisagens aqui sobrepostas – natural, artificial, cênica... –, no repertório de Eduardo Fukushima, se capturado em fotograma.

²⁹⁸ Em texto de apresentação do solo para o *Festival Panorama SESI de Dança*, de 2010, Christine Greiner, após entrevista com Fukushima, apresenta o cansaço numa gênese autobiográfica: “o solo é uma espécie de autobiografia sem palavras que nasce da rememoração de três momentos de fadiga existencial que marcaram a vida deste jovem coreógrafo: a sensação de não poder acordar e se levantar, a descoberta do movimento que desfaz os padrões vigorosos e se transforma em salva-vidas e a dificuldade de articulação entre o pensamento e a palavra que salta da boca”. Cf. GREINER, Christine. “Autobiografia encarnada”. Programa do *Festival Panorama SESI de Dança*, 2010. Disponível: <https://eduardofukushima.com/2010/07/30/texto-de-christine-greiner-para-o-panorama-sesi-de-danca-2010/>

²⁹⁹ Em relato à época de *Título em suspensão*, o próprio performer dirá sobre uma transição em seu trabalho, de uma abordagem mais agressiva, violenta para um posicionamento do corpo que indique uma outra resistência pela delicadeza, pela sensibilidade, como uma recusa de colocar mais violência no mundo. Cf. FUKUSHIMA, Eduardo. Relato para *Kunstenfestivaldesarts*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=aZM6l6bqISE>



Figura 8 - Registro em Dresden, Alemanha em 7 de julho de 2016. Processo de *Título em suspensão*. (Fonte: Caderno de artista com Eduardo Fukushima (CCSP) - Diário de movimento. Reprodução nossa).



Figura 9 - Registro de *Título em suspensão*, apresentado em 21 de setembro de 2017, SESC Campinas (SP). Vemos na imagem uma das poucas espectadoras que demora a se retirar do espaço. (Fonte: Caderno de artista com Eduardo Fukushima (CCSP) – Diário de movimento. Reprodução nossa).

No Zen, Mario Perniola encontra uma referência para tratar da metáfora do homem espelho, ponto limítrofe na experiência do fazer-se coisa. A mente do sábio como símile da superfície reflexiva informa que essa “não detém a si mesma: ela reflete aquilo que lhe ocorre sem tentar retê-lo ou rejeitá-lo; o eu sente ter se tornado um espaço vazio onde tudo acontece e transita”³⁰⁰. Pela expressão “não-ação”, como grafado pelo autor, reafirma-se neste caso a ideia de que o fim das coisas está estabelecido no próprio percurso. Assim, o fim ou o objetivo, consistiriam antes “em ter uma relação imediata com as coisas, em ser com elas em ligação direta”³⁰¹. E não haverá melhor imagem para dar corpo a este “ser com” do que a do sábio que “[...] ao entrar na floresta não agita o mato, ao imergir na água não a encrespa”³⁰².

A expressão, se tomada para o diálogo com os trabalhos de Evelin e Fukushima, poderia representar a nulidade da ação marcada por tons repetitivos, seu caráter monomaniaco ou monofásico, a lugar nenhum conduzindo. Mas mantendo-se o escopo de ideias de que se origina, se não altera o panorama de uma fisicalidade apática, por corpos movidos por meio de uma não subjetividade dos movimentos, a “não-ação” leva-nos aos fins imediatos, à transmutação em lugar à progressão. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a “não-ação” no campo performático contemporâneo tipificaria o exercício mesmo da paisagem. Exercício em que o vazio vem a ser a substituição do *um* pelo *muitos*, do *o* ou *a* pelo rosto apenas, ou seja, uma espécie de inversão da hierarquia entre morfologia e sintaxe³⁰³.

A pertinência dos termos para além do âmbito linguístico se resguarda pelo trânsito nosso – em leitura junto ao texto de Noll – por outras formas de arte não verbais, variando, por exemplo, da noção de personagem para um corpo-coisa operativo nessa literatura. Assim, não haveria apenas uma rasura na hierarquia entre a prévia classificação das partes para sua correta e melhor ordenação, mas também atenção ao sentido da morfologia sob a lente da vida. A doutrina morfológica que implica um assenhorar-se do todo através das partes mais visíveis não vale para o modo de ser de nosso objeto, logo, não nos vale como critério de orientação. Corpo e coisa são marcadores que acabam por desvencilhar da “figura”, que, como diz Goethe em seu estudo botânico, é a chave pela qual assume-se que “algo conexo seja estatuído, terminado e fixado caracteristicamente”³⁰⁴.

³⁰⁰ PERNIOLA, 2009, p. 58.

³⁰¹ Ibid., p. 59.

³⁰² Ibid., p. 59.

³⁰³ Registramos similar comentário ao longo do primeiro capítulo.

³⁰⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *A metamorfose das plantas*. Trad. Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019, p. 23.

Se considerarmos, porém, todas as figuras, em particular as orgânicas, perceberemos que nunca ocorre um algo que permaneça, *que esteja quieto*, terminado, mas, ao contrário, tudo se perde num movimento constante. Por isso nossa língua faz uso de maneira suficientemente propícia da palavra formação (*Bildung*) tanto no que diz respeito ao produto quanto ao que está se tornando produto.

Se quisermos, pois, introduzir uma morfologia, não deveremos falar da figura; ao contrário, quando fazemos uso da palavra, podemos em todo caso pensar apenas na ideia, no conceito, ou num algo mantido fixo na experiência apenas por um instante³⁰⁵.

Sendo pertinente ao comentário desta medida morfológica em que “tudo se perde num movimento constante”, Goethe chamará atenção nos tópicos iniciais de seu tratado para o processo de transmutação na vida das plantas, mesmo termo utilizado há pouco em lugar à sucessão no âmbito do espetáculo. Leis da transmutação, “segundo as quais a natureza produz uma parte por meio da outra e apresenta as mais distintas figuras mediante a modificação de um *único órgão*”³⁰⁶. Atentando-se à precisão terminológica, mantém-se o sentido antes inquerido, da mesma maneira que se pode ampliá-lo à poética de Noll quando desejante da paisagem. Afinal, a aventura humana da continuidade – o seu drama –, seja nos corpos diante do espectador ou através do aparato verbal, arrisca-se no exercício de divisão infinita de um “único órgão”, podendo ser isto tão mais radical ao se valer a literatura de seu tudo poder.

4.3

Linha sinuosa, modo espiral

No reverso da figura acabada haverá em Goethe lugar cativo à predisposição das linhas, em especial aquela ondulada, volteante e sinuosa como recobra Machado de Assis em *Helena*. Tópica de reflexão estética na segunda metade do século XVIII, a linha oscilante, de curvatura suave, será categorizada pelo inglês William Hogarth – autor de *Analys of beauty* (1753) –, como “linha ondulada ou *linha da beleza* [*line of beauty*] e linha serperntiforme tridimensional ou *linha da graça* [*line of grace*]”³⁰⁷. Em 1775, Goethe caracterizará “a linha da beleza como a ‘linha do amor’”³⁰⁸. Dedicando atenção especial à configuração espiralada, ela será o ponto de

³⁰⁵ GOETHE, 2019, p. 23-24, grifo nosso.

³⁰⁶ Ibid., p. 33, grifo nosso.

³⁰⁷ MAINBERGER, Sabine. “No remoinho da tendência-espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. Trad. Tércio Loureiro Redondo (col. de Marcus V. Mazzari). *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010, p. 204, grifos da autora.

³⁰⁸ Ibid., p. 205.

interseção entre a aventura estética e científica natural em seu caso; espécie de “palimpsesto de referências e lembranças”³⁰⁹ assegurado pela versatilidade do traçado presente no domínio orgânico e inorgânico.

Relendo a tendência vertical do esgotamento verifica-se a união do humano com a paisagem como ponto de efeito que compromete a forma, ou seja, união não apenas imaginada, mas experimentada, latente como uma mancha no papel. A prévia desse movimento está na presença sinuosa das linhas na poética nolleana, seja por inscrição direta ou inferência. Volteio do traço que serpenteia como na dança de suas odaliscas: aquela de *A céu aberto*, mas também a dançarina protegida pela vitrine em “O cego e a dançarina”, assim como a que figura no sonho de Armênio, do qual a vida dá nome ao conto de seu protagonismo – “odalisca ruiva, o ventre provocador arfando em sintéticos espasmos, as unhas e boca vermelhas” (CD, p. 132). Mas também como o movimento ondulado do mar na citada sequência de *A fúria do corpo*:

a mãe-preta-de-santo se afasta num sorriso e eu fico com as flores nas mãos quase em exaltação, o atabaque lá longe, e assim que volto à ordem normal dos sentidos devolvo as flores a Iemanjá, ofereço-as ao Mar que as leva lentamente, muito lentamente vejo-as sumirem ao som do atabaque ao longe, com as águas ondulando na cintura. (FC, p. 177).

O furor reside também na delicadeza dos encontros, na maneira com que a percepção do mundo e de suas coisas por seu impacto – não apenas por seus significados – recalcula a sua face singela. É de tal forma que se sabe do ondular das águas, simbólico *frame* do movimento constante que aponta Goethe, dupla via da quietude. Não à toa, nesses exemplos a variedade das formas de se estar-no-mundo, em interação, é concomitante a uma pluralidade cultural, dado que reforça o contraponto vigente entre a sinuosidade e a estática da linha como símile do pensamento Ocidental, como traçado do domínio da razão.

Debruçando-se sobre uma história das linhas, o antropólogo Tim Ingold questiona a associação irrestrita de um traçado lógico unívoco que se impôs sobre os vocábulos *linha* e *linearidade*. Forma do pensar e do sentir moderno, a *straight line* metaforiza-se em muitas instâncias, como na linhagem biológica sustentada pela divisão entre dois sexos que a literatura de Noll não cessa de noticiar o fracasso. A partir da taxinomia das linhas em que Ingold ampara seu relato, a passagem dos *threads* aos *traces* configuraria o mundo como superfície em que

³⁰⁹ MAINBERGER, 2010, p. 204.

todas as coisas se conectam³¹⁰. De modo geral, haverá algo fundamentalmente artificial na “retidão” (*straightness*), qualidade das coisas que são feitas, ou antes resquício do ímpeto civilizacional em dominar as linhas incontidas da natureza como no texto de Rilke.

Ademais, haverá a sua fragmentação em pontos a que se pode apenas conectar entre si, como ocorrido no campo da *viagem*, em que “a caminhada (peregrinação) é substituída pelo transporte orientado para o destino”, e do *mapeamento*, “onde o esboço desenhado é substituído pelo plano de rota”. Para Ingold, o paradigma da caminhada (*meandering line of wayfaring*) fundamentaria refletir sobre as formas de se habitar da humanidade na contramão de um ponto que se ocupa tão somente³¹¹. Pensar então em acordo com a potência das coisas que crescem (*things that grow*), de que o símile natural é exemplar quando a todo extremo paisagismo equivaler uma “contra-reação na forma de um anseio” que se manifesta através de “emaranhados tortuosos”: “paredes arruinadas e incrustadas de hera, cercas rústicas, caminhos tortuosos de jardim e ervas daninhas exuberantes”³¹².

Na arquitetura de “O banhista”, conto ora comentado, encena-se essa oscilação geométrica que é também um embate de forças. Sua arquitetura, inicialmente, destaca três retas: a linha do horizonte, a que procuram os olhos do banhista quando erguidos do livro que traz consigo; a linha desenhada no céu pelo voo exato da gaivota; e a aquela que é o resquício deixado pelo homem em trajeto de entrada e saída pelo continente. Como visto, a variação do traço estará na audição da palavra “amor” que *ecoa* em seus dois ouvidos. Talvez a brisa seja aqui conduíte, assim como em *A fúria do corpo* quando se ressalta novamente a sinuosidade sonora “na *concha* dos ouvidos”:

³¹⁰ INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. New York: Routledge, 2007, p. 4, tradução nossa. No original: “Once more, threads have been turned into traces in the constitution of surfaces: the surfaces of rule, upon which all things can be connected up”.

³¹¹ *Ibid.*, p. 75, tradução nossa. No original: “This fragmentation, as I shall explain, has taken place in the related fields of *travel*, where wayfaring is replaced by destination-oriented transport, *mapping*, where the drawn sketch is replaced by the route-plan [...]. It has also transformed our understanding of *place*: once a knot tied from multiple and interlaced strands of movement and growth, it now figures as a node in a static network of connectors. To an ever-increasing extent, people in modern metropolitan societies find themselves in environments built as assemblies of connected elements. Yet in practice they continue to thread their own ways through these environments, tracing paths as they go. I suggest that to understand how people do not just occupy but *inhabit* the environments in which they dwell, we might do better to revert from the paradigm of the assembly to that of the walk”.

³¹² *Ibid.*, p. 155, tradução nossa. No original: “In the fields of agriculture and landscape planning, modernizers sought to enclose the land within rectilinear bounds and to lay out parks with perfectly straight tree-lined avenues, hedges and garden walls. And this, in turn, sparked off a counter-reaction in the form of a yearning for the circuitous entanglements of nature with ruined, ivy-encrusted walls, rustic fences, twisting garden paths and rampant weeds.”

[...] somos pobres, pobre é o ar dos hálitos confundidos, da pobreza extrema vem o arrimo deste encontro, eu-e-tu-amor-perdido, tu-e-eu-único-coração-apaixonado nós-terminais, quem sabe nós-novamente-zero – zero sopra a inesperada brisa marinha [...], três vezes zero batemos no peito, zero zero zero é o Senhor de todo o Início, zero pulsam os fósseis soterrados sob Copacabana [...]”. (FC, p. 226).

Nas duas cenas o desenho imaginário do trajeto sinuoso da matéria-verbo, serpenteante na anatomia do ouvido abarca o significado. No primeiro, do amor enquanto sentimento sabível e vivível, evoluindo, no segundo caso, à própria disposição do humano seduzido por aquela espécie de canto que conclama novamente ao zero. Nesse sentido, as linhas sinuosas desejam se impor, só que agora colocando em suspensão o próprio limite das formas, ou das figuras estabelecidas. Dito de outra forma, até mesmo quando Noll se utiliza dessa nuance geométrica como etiqueta – no mar, na dança, na anatomia... –, ela prevalece como potência processual singular para se pensar a habitabilidade.

Não apenas se usa o termo, mas se problematiza o “contorno” das coisas na literatura de Noll, como na sequência de *A fúria do corpo* em que o narrador observa o prolongado sono de Afrodite, assim comunicado: “insuportável cidade e Afrodite é morta” (FC, p. 97). Com notada melodia ela será descrita como uma escultura: “amo Afrodite nos mínimos detalhes: a boca entreaberta, os olhos estuprados pelo nada como os de uma morta, o corpo coberto, o coração batendo só no esconderijo. Afrodite é sábia” (FC, p. 98). De uma anterior menção à Pietá³¹³, vemos agora uma Santa Teresa em êxtase consagrada no talho barroco, sendo aqui a musicalidade instrumento para tanto. Se ali o corpo santo se abstrai nos muitos volteios do manto que o encobre, também o narrador chegará na dissolução do contorno a partir de uma escalada de significação da mulher:

Mas perversa me abandona e sua alma sai do corpo e invade todo o apartamento. Não há tocaia possível para admirá-la: ela é eu, as paredes, o

³¹³ Trata-se dos desdobramentos do envolvimento do narrador com um jovem que conhece na ala de internação de um hospital público. Assassinado o jovem, e detido pela polícia o narrador, o mesmo se depara com o corpo sem vida daquele por quem nutrirá efêmera paixão: “[...] e a fila foi até e foi e foi até que já dentro do prédio olhei para o interior de uma sala à esquerda e o que vi eu vi e ninguém nunca saberá o quanto eu vi o menino jogado no chão, nu, morto o meu menino com um tiro cavernoso no coração, corri para o encontro dele e que me matassem por eu correr e que me trucidassem e que me esartejassem mas aquele era o meu menino e estava morto ali com um tiro cavernoso no coração atirado na laje fria, e me ajoelhei e peguei a sua cabeça, e seu corpo, frio, *eu pus sobre meus joelhos e éramos como do mesmo mármore, da mesma pedra como a madona e o seu filho e ninguém nos tiraria nem uma lasca*, lambi sua ferida do coração e veio um PM e me esbofeteou e me deu duas patadas com a bota no meu peito e duas coronhadas no meu púbis e falou que eu era uma mãezinha puta com seu filhinho morto e me atirei sobre o corpo do menino [...]” (FC, p. 68-69, grifo nosso).

banheiro, apossada de tudo, tudo recende a ela, tudo é Afrodite que se transborda pela janela para o ar, o mar. Afrodite é a presença sagrada do Universo: não tem presença senão nas coisas que existem mas sua vida transcende a fronteira das coisas e se revela de um golpe: [...] (p. FC, p. 98-99).

Ela é o Eu do mundo [...]. (FC, p. 99).

[...] e eu agora estava só, sem mais a companhia de uma mulher mas de uma coisa do tamanho do mundo, e eu não sabia conviver ao mesmo tempo com todas as coisas, possuir Afrodite em todas as ocorrências eu não sabia [...]. (FC, p. 99).

[...] no terceiro dia a carne vitoriosa ressurgiu do sono e anuncia a transformação, e eu temia que essa transformação deixasse a Afrodite diferente de si mesma e ela já não me reconhecesse nos mínimos detalhes e visse em mim apenas um contorno precível em meio a outros contornos precíveis, e essa *diluição de todos os contornos no contorno sem fronteira da Afrodite* começava a me deixar paralisado em mais aquela noite que chegava na minha vigília [...]. (FC, p. 100, grifo nosso).

Duas dimensões do “em mim em tudo” se fazem distinguir. Aquela lida no discurso desejan-te de *A céu aberto*, que prevê uma semelhança ou imersão do humano no natural. Na sequência última comentada também Afrodite se diz no ar, no mar, nas coisas, enfim, em tudo, repetindo-se a ideia de um especularismo absoluto. Neste caso, isto se dá pelo exercício de vigília algo delirante sustentado pelo narrador num derramamento do texto por algumas páginas; não se tratando de um discurso desejan-te, ele faz sublimar Afrodite, tende a santificá-la ou consagrá-la à imagem híbrida de um totem a ser exposto.

O cansaço do corpo naquela via *crucis* carioca torna verossímil o “apagão”, tempo para se “recuperar queira deus a combustão necessária” (FC, p. 98). O modo como se dá, entretanto, como uma “fuga total” na definição do narrador, manterá aceso o sentimento de morte tal qual em outras passagens. Com a morte, portanto, se estabelece uma livre associação, assim como no caso de *A céu aberto*; de sua ideia se aproxima pelas bordas sempre que vier a se agregar às imagens do humano que perde a si mesmo enquanto sujeito da subjetividade para dar lugar a uma disposição sem fim de ordem espacial. Disposição que em *A fúria do corpo* disputa lugar com o dispêndio sexual relativizando a ideia de furor.

Isto se intensificará, por exemplo, quando o sexo se ausenta da narrativa por um determinado intervalo, expondo cada vez mais aquela potência outra. Nessa linha pode-se citar a cena de repouso do casal na praia do Leme entremeio ao festejo carnavalesco. O sono como

“fuga total” retorna, instaurando novo temor de morte, de que fosse aquele momento o prenúncio do “fim propriamente dito” (FC, p. 187) – “mais cedo mais tarde ela – a temida das gentes – se anunciaria mais fulminante que qualquer escândalo” (FC, p. 190). Uma vez mais a circunstância se esparrama junto do texto, mas agora pela permanência do narrador, de quem a consciência funciona como uma medida de experimento; algo similar ao mecanismo de distanciamento, podendo o sujeito observar a si mesmo.

[...] eu e Afrodite caímos abraçados nas areias do Leme e sussurro que o sono do mundo deve nos absorver ali sem que a gente tenha tempo sequer de um golpe de misericórdia, *adormecer suspendendo as funções vitais, circulação baixa quase deixando de irrigar os terminais do cérebro, o olho abandonando o pensamento e se colando a imagens destituídas de qualquer sentido na tela quase invisível do Sonho.* (FC, p. 187, grifo nosso).

Nas linhas seguintes se percebe o pêndulo entre a anotação, a interrogação do instante, em que persiste algum assombro que toma o narrador em assalto, e, por fim, um evolutivo acréscimo de significado ao evento, se assim possível denominar; significar à revelia da afirmação de que as ideias ali já não eram “feitas para a expressão mas existem em seu estado sólido e são tão assimiladas como o alimento pelo organismo” (FC, p. 189). Passamos a um monólogo algo *post mortem*:

[...] meu corpo me deixou e quem sabe se desfaz agora lentamente, me abandono sem memória sob a face fria e gozo *já sem o estertor do vivo*, gozo pacientemente sobre a face fria e amo com o mais primário amor a humanidade que sou – e se *fuijo do reconhecimento da raça porque me extingo me recomponho em células invisíveis de uma dádiva gratuita, mesmo que não haja cor, forma, volume, som, mesmo que tudo seja ausência a dádiva se cria e se insurge contra a extinção, e é assim que eu permaneço em mim (em tudo), intacto, mesmo que um réptil deslize do interior da minha boca entreaberta eu permaneço em mim (em tudo), intacto.* Os meus despojos portanto já não guardam o que esperar: jazem no triunfo da derrota: em cada pedaço destruído do meu corpo eu permaneço em mim (em tudo), intacto. (FC, p. 190, grifos nossos).

Num único golpe o sujeito se extingue e se recompõe, revelando-nos um depois melhor associado à premissa da transmutação; um depois, portanto, que aponta para uma dimensão criativa maior que se aplica à vida em busca de seus sustentáculos, sem que necessariamente se proclame um Criador. Desdobra-se daí uma “dádiva”, ela mesma o teorema repetido e reivindicado de uma permanência esquizofrênica, estar “em mim (em tudo)”. Também familiar

é tornar serpenteante os traços estabelecidos, assim como levá-los ao extremo, afinal, chega-se à sugestão de uma hipotética completa ausência de forma, cor, volume ou som.

Extremo será o teorema também em sentido topológico, considerando que ele não cessará de expandir-se pelas páginas da obra, pautando-se sempre pelo adensamento semântico. Num ponto já longínquo de seu périplo o narrador dirá que não mais deseja o escoamento do gozo fácil, mas “gozar com a matéria bruta e a sua transcendência”, se “fazer matéria bruta e transcendência” (FC, p. 259) – declínio da “compulsória imagem de um desejo”, “negar o compulsório” (FC, p. 259)³¹⁴. Sob o convulso das palavras aninha-se em *A fúria do corpo*, de modo nem tão insuspeito, a potência de uma variante à ideia de que a estadia no mundo pelo “signo da materialidade” – prisão e modo³¹⁵ – será plena na busca fatal e sem fim do gozo sexual.

**

O “monólogo” citado repete o processo de entroncamento na cena, ou seja, exhibe a tendência vertical que se cruza com a horizontal. Em *A fúria do corpo* a encontramos, pelo teor da obra, quase sempre nas muitas “mortes” ou declives dos quais o texto precisa se recuperar, reencontrar uma pulsão minimamente vital capaz de reaver alguma trajetória. Alternam-se os ângulos de percepção, de modo que se Afrodite pode ser observada em sua “morte”, também o narrador deixa-se observar, como quando permanece “morto” após pagar pelo sexo com um homem em situação de rua:

Fiquei ali de braços jogado entre ferros velhos, e fiquei ali a noite inteira, assim. Sem dormir: apenas a certeza de que por mim próprio dali jamais sairia.

³¹⁴ Na sequência de sua fala há ainda uma volta sobre o campo semântico que encontramos nas páginas de *O cego e a dançarina*: “não quero mais os miasmas mentais da mulher que me impuseram num sonho ilusório, quero de suas entranhas retirar também a gosma menstruada de suas cólicas, quero retirar também o pássaro que se esqueceu de cantar, entranhas da mulher que amo são jazidas imprevisíveis, aventura, e jamais consolo para minha pobre expectativa [...]” (FC, p. 260).

³¹⁵ TREECE, 1997, p. 14. É necessário ainda comentar que o prefaciador da coletânea de textos de Noll se utiliza de uma imagem específica em *A fúria do corpo* para estabelecer um contraponto à totalidade do signo material, que tanto condiciona a vida em aspecto de prisão como é ao mesmo tempo seu modo expressão. Vem a ser o corpo enigma hermafrodita com que narrador e Afrodite se deparam em meio aos festejos do carnaval, e que sobre eles desperta algum fascínio. Para Treece, a figura seria exemplar como exemplo de um sujeito em retirada do mundo, espécime de um estado de inanição. Em verdade, uma leitura como essa só se poderia defender tendo por base o discurso que nascerá daquele sujeito, que, de fato, é segregador, pestilento contra tudo e todos, replicando estados de individuação mitizados como pudemos comentar em algum ponto da coletânea *O cego e a dançarina*. De outra forma, como pelo modo com que se traduz aquele corpo na percepção de Afrodite e narrador, ou ainda, pela rica evocação que o corpo hermafrodita pode encontrar num grande arco na obra de Noll, é elemento que aguarda melhor problematização.

Amanheceu com as moscas voejando e pousando sobre a sarna do meu corpo nu, a sunga ainda enrolada num pé, o zumbido das moscas alucinando meus miolos, e eu estava ali atirado entre ferros velhos do terreno baldio sem ânimo para espantar as moscas, às vezes de alguma janela das redondezas um olhar ou outro me observava assustado, eu ali de bruços, nu, com a bunda pro céu, a cara contra a terra dura, atirado como no fim de uma batalha derrotada, entregando meu corpo sarnento às moscas, não fechando os olhos, não dormindo, as moscas o único movimento naquele quente cada vez mais esmagador, um olhar ou outro me observando lá de uma janela [...]. (FC, p. 130).

Nessa descida vertical olhamos a partir dos olhos de um corpo “morto”, estando todo o empenho da ficção preso à perspectiva de quem perde a batalha, por si só forte elemento de saturação, de esgotamento. Observa-se pelas janelas de um prédio de classe média carioca um corpo seminu de bruços, rosto contra o chão num terreno baldio, rodeado de moscas como de urubus, princípio da carne podre; olha-se ainda para o sujeito da narração, agora pela janela do possível da literatura. Neste caso, ganhar corpo ocasiona novamente³¹⁶ o convite a um olhar sádico, sabendo-se que a percepção de *ser* humano se confunde com o fotograma de sua desumanização.

Em termos formais, as duas passagens citadas possuem em comum o fato de a verticalização não coincidir com um desmonte da cena. No primeiro caso, entretanto, ao persistir o discurso de posicionamento do sujeito na paisagem – como num exercício de fazer passá-la ao primeiro plano – nota-se o princípio de uma tendência espiralar. A trajetória horizontal, retilínea, cessa, mas esta retenção do fluxo não implica a sua total parada, ou simples submersão como uma ausência de caminho. Corpo e fala entroncam-se na instância do vivido, resgatando o primeiro da letargia de outrora. Nesse sentido, o inquirido do acontecimento se vale agora da indeterminação humana junto à paisagem.

Olhemos pelo viés de *Harmada*, romance de 1993, primeiros passos de seu narrador protagonista entre a sua imagem enlameada, parágrafo de abertura em que se diz “aqui ninguém me vê” (H, p. 5), e seu retorno à posição ativa como um artista de teatro – de ator passando a encenador. Num primeiro momento prevalece a imprecisão do indivíduo assimilado pelo dado natural, concomitante a uma maior elisão das partes conectivas entre as cenas que se seguem. Como quem não começa, mas encerra, alguém se move no esgotamento do nada; camufla-se de lama, e enrodilha-se em volta de um tronco para dormir.

³¹⁶ Diz-se novamente pela similaridade ao que se comentou a respeito do narrador do conto “O cego e a dançarina”, em que ganhar corpo coincide imediatamente com sofrer a fragilidade deste.

De vez em quando sentia na pele a picada de algum inseto, aplicava então um tapa no local, abria os olhos, dava de cara com uma fenda meio lúgubre que ia aos poucos devorando o interior do tronco, mas eu não mudava de lugar, preferindo sujeitar ao meu cansaço qualquer inconveniência que pudesse aparecer naquele matagal; sonhei não recorde com nitidez o quê, recorde que uma força informe conseguia me tragar, e que embora a princípio amedrontado, isto que me expelia de mim não me tornava propriamente um trânsfuga mas me dissolvia dentro de uma espécie de passagem que era quente e lembrava, não sem um assombro, o gozo sexual, e tanto isso é verdade que acordei no instante exato de uma poluição. Quis confirmar, e toquei na virilha melada. (H, p. 7-8).

Não por acaso esse mergulho onírico nas águas da noite (H, p. 13) se molda pela reincidência das linhas de curvatura sinuosa: o corpo enrodilhado na árvore – novo signo fóssil; o contorno da fenda que ao tronco consome por dentro, e ainda a “ínfima forma ovalada, ali, no meio do verdume todo” (H, p. 36) que tomará a percepção no avanço da narrativa. Na passagem comenta-se uma espécie de desvio no cotidiano pós matrimônio, tempos de “só-gozo” (H, p. 36). O inimaginado contraponto à fusão carnal – que não conduzirá a uma prole vide a sua esterilidade –, se dá pela atenção distraída, olhar em volta “sem querer para o arvoredado que ficava além do quintal do vizinho” (H, p. 36), até que um tal arvoredado parecesse algo lhe responder.

Compreende-se logo a tônica que perpassa essa espécie de imaginário em formação que, aliás, funciona como uma modalidade outra do que se chamou num primeiro momento de sentimento de prólogo. Recurso particular de *Harmada* será sobrepor a esta porosidade inicial outras ficções ainda pela abertura de janelas intermédias. Estas poderão ser lidas como variações de um chamado diferido para a vida humana, só que em desenhos imaginativos já bem estabelecidos. No primeiro caso trata-se do enredo dramaturgico de um espetáculo teatral encenado por duas atrizes que “faziam dois seres sem sexo definido, que se encontravam pela primeira vez numa estação de trem”.

Uma iria para muito longe, a outra ficaria no meio do caminho. As duas acabariam na mesma cabine do trem, e mais para o final da peça passam a ter uma relação sexual, não a velha e popular trepada, é claro, posto que eram seres sem sexo definido; essa *tal de relação sexual* tinha uma insólita maneira de se expressar: uma de costas para a outra mas *como se* estivessem uma de frente para a outra, e deste jeito falavam entre si, se enterneciam, por momentos arfavam, *como se* uma alimentasse o olhar da outra face a face. Dois seres embevecidos no ato de amor que os unia, mirando no entanto direções opostas, *como se* o principal de cada um (inclusive o olhar), ao

contrário da regra, se encontrasse nas costas, na nuca, sei lá, na bunda. (H, p. 18, grifos nossos).

A segunda ocorrência do repertório dramaturgico dentro do romance diz respeito ao passado do narrador-protagonista, uma de suas experiências como ator interpretando um personagem cego. Ao tentar lembrar uma frase do texto – “foi o calor daquela terra que me deixou amargo... ou me deixou cruel...” – esclarece melhor a sua “anatomia”.

[...] O cego afirmava: Se não enxergo, melhor para mim que me poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa do excremento das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas, ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência, pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerrada selva do instinto visual. Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servir de mão de obra pioneira no campo desta *outra visão*, a que se liberta enfim das formas.

Este cego terminava como uma espécie de faquir, ele tinha dominado grande parte das imposições da matéria, quase um puro espírito, e como tal perdera a capacidade para a linguagem humana; quando muito instigado a falar ele poderia conceder, mas já não usava palavras, explorava sons remotos – um outro personagem, o discípulo do cego, quase no epílogo, anuncia que finalmente tínhamos chegado à linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum, aquela que em microexplosões se liquefaz na tela baça do cego. (H, p. 80, grifo nosso).

Nos manuscritos do discípulo dizia-se sobre um país que receberia no futuro todos os descendentes do cego, filhos outros que não biológicos. O arremedo do espetáculo se dá com o cego sendo alvejado por três tiros por uma personagem que novamente³¹⁷ tenta se ausentar de culpa, “enquanto as luzes se apagam e das caixas de som crescem uma ensurdecadora saraivada de pigarros e tosses...” (H, p. 80).

Sobre as peças teatrais percebe-se predominar o exercício mínimo de *mythos*, enxugando-se a trama e expandindo-se a dinâmica performativa da cena, uma vez mais em associação à sequência histórica da modernidade teatral última. Veja-se o exemplo último em que o fim do espetáculo estranha a si mesmo ao agregar a clássica sinfonia de pigarros e tosses oriundas do público – espécie de substituição do aplauso não como celebração da obra, mas critério que legisla o fim. Se na última o narrador fora parte integrante da proposta, quanta a

³¹⁷ Referência ao conto “O cego e a dançarina”.

primeira fora espectador-leitor, logo, é como se a sua fala mimetizasse a tentativa de construção de sentido na fruição da obra de arte; ou como se legendasse com alguma propriedade a cena.

Em termos de conteúdo, ambas as propostas dramáticas se fundam como uma zona de imaginação diferida no sentido de explorarem, em contraste com o senso comum, formas inéditas e expandidas de habitabilidade. Isto se dá a partir da validação de um nível de *inexperiência* que tende a possibilitar a construção de realidades outras pela fabulação³¹⁸; com a palavra em destaque ilumina-se uma linha de fuga à constância interpretativa da não experiência vinculada ao texto de Noll, ou seja, permanência na sua ausência, na sua improbabilidade narrativa. Por isso se destaca no primeiro texto a repetição do “*como se*” na busca de paralelos para dar a entender o diferente; da mesma maneira que no segundo se diz sobre uma “*outra visão*” em plenos termos especulativos.

Entre o comentário interpretativo do narrador e a paráfrase da narrativa cênica em que atuou, há, como se percebe, uma variação da dinâmica de “lugar”. A primeira desdobra as nuances da sexualidade abrindo caminho para a redescoberta do íntimo a partir de uma outra plasticidade individual dos corpos, mas, principalmente, de encontro. Se agregássemos algo à leitura do narrador, destacaríamos a tendência do traço ao esférico, afinal, como observa Peter Sloterdijk, “habitar significa sempre construir esferas”³¹⁹. Se a sua ideia “– seja como espaço animado, seja como bola imaginada e virtual do ser – presta-se a recapitular as transições do conceito de espaço”³²⁰, torna-se assim instrumento para uma “teoria dos sistemas imunológicos”, ou “teoria dos pares”.

Em seus primeiros passos o autor delimitará a questão, vide o exemplo primário com o que trabalha da relação entre Deus criador que molda o barro, e homem criatura. De costas uma para a outra, as personagens do repertório cênico de Noll abdicam da estrutura hierárquica que se estabelece entre primeiro e segundo – parafraseando Sloterdijk, onde um não ocorre tampouco o outro estaria dado³²¹. Nesse sentido, a cena-imagem dentro daquela narrativa está em relação direta com a noção de espaço íntimo que Sloterdijk destaca: “espaços interiores

³¹⁸ Necessário registrar que a ideia inicial do parágrafo, e o uso do termo *inexperiência*, é inspirado livremente no trabalho referido de Anna Tsing, em especial, pela noção com que trabalha de “descrição crítica” na leitura da paisagem no mundo do Antropoceno. Considerando que a noção numa abordagem das ecologias se interessa pela “estrutura fragmentada da paisagem, a diferença interna” (2019, p. 79), compreende-se melhor o método citado; “crítica, porque ela faz perguntas urgentes; e descrição, porque amplia e disciplina a curiosidade sobre a vida” (2019, p. 120). O termo procede especificamente do texto “Strathern além dos humanos: testemunhos de um esporo”, em que a autora exercita narrar a partir da perspectiva de fungo.

³¹⁹ SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. 2. ed. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação liberdade, 2016, p. 29.

³²⁰ *Ibid.*, p. 63.

³²¹ *Ibid.*, p. 41.

partilhados”, “lugares” que existem pela tarefa humana de criar “formas particulares do espaço como continentes autógenos”³²². Daí a reiteração de uma “bola psíquica” feita de “dois epicentros que se evocam reciprocamente por ressonância”³²³.

Seguindo a recapitulação feita por Sloterdijk, a moderna psicologia agrega à narrativa topológica da aventura humana critérios outros que os geométricos, de modo que falar em *lugar que se ocupa* tangencia um princípio de surrealidade; homem arquiteto que habita as construções que brotam dele mesmo como uma segunda natureza, “em suas línguas, seus sistemas de ritos e significados, em seus delírios constitutivos, que, entretanto, estão implantados em algum lugar na superfície da Terra”³²⁴. Mas a narrativa psicológica dirá também sobre a divisa desse processo entre ocupar e acolher³²⁵ – “espaço interior comum” que dimensiona o encontro das personagens, onde “o surreal se torna realidade”.

Enquanto sistema de vasos comunicantes híbridos, o espaço interior humano está constituído de corpos ocos, paradoxais ou autógenos, simultaneamente estanques e permeáveis, desempenhando o papel às vezes de continentes, às vezes de conteúdos, e possuindo, ao mesmo tempo, propriedades de paredes tanto interiores quanto exteriores. *A intimidade é o reino dos continentes surreais autógenos*³²⁶.

A teoria das esferas a que se empenha o autor em suas três partes, ao analisar o que chama de “êxodo da criatura humana”, aventura-se para muito além do âmbito dessa intimidade primeira baseada numa interioridade comum. Assim, se sai da “simbiose primitiva em direção às ações histórico-mundanas nos impérios e sistemas globais”³²⁷, contexto no qual Sloterdijk destaca a função desempenhada pelos Estados nacionais modernos e pela “grande” Igreja. Mais

³²² SLOTERDIJK, 2016, p. 90.

³²³ Ibid., p. 91.

³²⁴ Ibid., p. 78.

³²⁵ Referimo-nos especificamente à dissolução pela psicologia da “ilusão individualista que pretendia conceber os indivíduos como egos unitários substanciais que, à maneira de membros de um clube liberal, entrariam voluntariamente em associação uns com os outros, mais tarde, arbitrariamente e de modo revogável, tal como corresponde à ideologia da sociedade individualista. Onde tais individualismos emergem, pode-se concluir, com alto grau de evidência psicológica, que estão sustentados por uma ânsia neurótica de liberdade, caracterizada pelo fato de que um sujeito é incapaz de pensar-se como contido, limitado, encerrado e ocupado. A neurose básica da cultura ocidental é ter de sonhar com um sujeito que observa, denomina e possui todas as coisas sem se deixar conter, nomear ou possuir por qualquer coisa, ainda que o Deus mais discreto se oferecesse como espectador, continente e mandante. Insistentemente retorna o sonho de uma esfera do eu, monádica e abrangente, cujo raio o pensamento próprio – um pensamento que atravessa sem dificuldades seus espaços até a periferia mais exterior, dotado de uma discursividade onírica e cômoda que não enfrenta a resistência de nenhuma coisa exterior real”. (Ibid., p. 79). Haveria uma especial reentrância entre esta perspectiva e a discussão prévia sobre a dramatização feita por Noll da posição do narrador, em que a ideia de resistência exterior se aplica ao acontecimento que impacta e estiliza a esfera do eu sujeito do discurso e da razão.

³²⁶ Ibid., p. 80-81, grifo nosso.

³²⁷ Ibid., p. 64.

próximo do contemporâneo último a noção esférica será revista pela imagem da espuma, cenário em que nenhuma bolha poderia “dilatar-se até as dimensões de uma bola que ocupe um centro absoluto, englobe todas as coisas e projete-se para todas as direções”³²⁸.

Apesar de nos conduzir por uma linha tortuosa, que fragmenta-se como num mar de espuma, falacioso será o diapasão de contemporaneidade em Noll nos termos da coincidência temporal de que fala e se desvia Giorgio Agamben em conhecido ensaio³²⁹. Não é estranho, portanto, que no entremeio de seu trajeto rasurado sobre a página, às vezes certo de onde ir, mas com isto também indisposto, a própria literatura na figura de seu representante narrador, sente-se no teatro e encanta-se com a fabulação especulativa de um mundo outro. Nos termos de Sloterdijk, imagem de um “mínimo íntimo”, “exclusividade da bolha” que sublinha algo de inicial assemelhado a um “motivo lírico”³³⁰. O teor daquela imagem será então de um enigma tópico, não propriamente arcaico ou futurístico. Visão de uma forma insuspeita não apenas de amar, mas de habitar em conjunto.

Isto se reforça numa camada de leitura intertextual entre o texto “de dentro” – a fábula teatral – e o texto “de fora” – a obra *Harmada*. Também aí entende-se que a imagem que celebra o encontro entre as personagens não detém qualidade do que é originário, apesar de seu lirismo esférico. Ao fazer girar virtualmente muitas outras cenas que povoam a obra de Noll – acúmulo narrativo sobre os percalços da aventura humana – ela se encontraria numa dimensão longínqua em termos de transmutação, e não temporalidade. Dimensão em que se estranha o próprio *ser* humano, se é esta uma regra importante na animação contínua de sustentáculos. Jogo do *entrar* balizado pela solidariedade – ou hospitalidade –, e não apenas pela corrupção mórbida dos caninos afiados.

Solidariedade, palavra-ideia gasta. Ainda assim, ponto de bifurcação entre nossos aliados últimos. Pensada juntamente da inclinação topológica, ela se renova em narrativas emergenciais, narrativas de reconstrução de “modalidades do ser-em-grupo”³³¹ de que fala Félix Guattari em ensaio publicado originalmente em 1989. Uma vez mais desacreditada a separação entre natureza e cultura, o autor anima-se com a urgência de repensar os passos da humanidade a partir de uma transversalidade de ecologias – “*ecosofia*”. Assim, os desafios impostos ao e

³²⁸ SLOTERDIJK, 2016, p. 70.

³²⁹ Cf. “O que é o contemporâneo?”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

³³⁰ SLOTERDIJK, op. cit., p. 64.

³³¹ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. 21. ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 16.

pelo meio ambiente, não se separariam de uma ecologia das relações sociais e também das subjetividades.

Oscilando entre o macro e o micro, das grandes estruturas às filigranas do desejo, ou seja, seguindo a lógica transversal é que se abriria passagem para novos relatos, práticas e intervenções que reclamam a dinâmica do criativo – “recriação permanente do mundo”³³². Para Guattari substitui-se as grandes narrativas de gênese, podendo a ecosofia em sua práxis especulativa, “ético-política e estética”, ocupar o lugar das “antigas formas de engajamento religioso, político, associativo...”³³³. O desafio será de nos tornarmos “a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes”³³⁴, tendo em vista que essa reelaboração dos modos de ser não lamenta a improbabilidade de uma grande sincronia; ao contrário, ascende em sentido à heterogênese, dando-se as mãos as singularidades e as ressonâncias.

Na outra peça dramática de *Harmada*, a que atuara o narrador, sabe-se de dois índices que transitam entre o “dentro” e o “fora” da ficção nolleana. O primeiro é a figura do cego, o segundo é o motivo de seu discurso que recompõe uma espécie de tratado sobre o desfazimento das formas estabelecidas, também localizável em *A fúria do corpo*, vide comentário passado. Aqui ambos encontram-se associados, portanto, num processo de fortalecimento significativo mútuo; em que pese o “lugar” diferencial do cego na obra de Noll, imagem-significante ou “imagem acústica” que ao encontrar um significado dispara um feixe de luz como numa estrutura neural, iluminando pontos distantes.

Um diferencial importante entre as peças reside ainda nessa percepção expandida sobre a literatura de Noll. Estar no reverso da visão estabelecida tal qual pela ordem biológica humana – ou desejo de uma “outra visão” –, será a licença para um radicalismo que tudo suprime, certo de que a forma é apenas o “excremento das coisas”; como também pode ser a linguagem em seu trabalho de “enformar” a materialidade do mundo para informá-la. Assim se demarca uma recusa ao que chama de “cerrada selva do instinto visual”. Seu destino é anunciado como uma “espécie de faquir” ao alcançar a qualidade invertebrada da linguagem. Novamente nos deparamos com a lógica de um processo que, em verdade, prossegue pela individuação, alçando-a a novos patamares.

³³² GUATTARI, 2012, p. 53.

³³³ Ibid., p. 54.

³³⁴ Ibid., p. 55.

De um “egoísmo pan-óptico soberano”³³⁵ como de “O cego e a dançarina” – práxis do grande observador incorpóreo –, transita-se ao quadro em que o sujeito “[...] se deixa conter inteiramente por sua caverna”³³⁶, ao menos na imagem de partida com que se trabalha; assim passa a ocupar o “centro de uma esfera homogênea que não é desafiada por nenhum exterior efetivo e nenhum confronto inconveniente”³³⁷. Digamos que o texto teatral no “dentro” de *Harmada* que tem por protagonista o cego faz de seu princípio lírico o voo da águia num eu-espaco que se perde “sem margem, sempre” como no poema de Ferreira Gullar. A águia, o centro, num voo para o qual já não há chão para pouso – “se se movesse para o alto de si, para baixo de si, ainda seria o centro. Sou o centro, pensava já com certo orgulho, o pássaro. Mas se deu a voar numa só direção, no esbanjamento de seu privilégio”³³⁸.

N’*A luta corporal*, estreia do poeta em 1954, convive um vocabulário do cansaço, do precário e de uma autodevoração juntamente do desígnio da paisagem, a se tomar por exemplo as sessões em prosa “Um programa de homicídio”, e a sequencial “Um cavalo sem sede”. A isto o prefaciador Miguel Conde anotarà como ambivalência entre “o destino trágico do universo, que se produz ao se destruir”, e a “atividade comum, indicando uma possível redenção para o isolamento existencial do homem diante do ser-em-si”, noutras palavras, uma “atividade gregária”³³⁹. Mas os “ganchos” da paisagem, em que uma coisa se dá em si para o haver da outra – como em “o boi, árvore que muge, retalho da paisagem em caminho” –, a lírica daquela peça teatral que renega a selva das imagens não compreende.

A figura do cego em sua elevação monádica tende a dissipar rapidamente a qualidade esférica do que é mínimo, assim como seu lirismo, impulsionando um projeto de fundação – uma outra terra, outros filhos-discípulos, um outro começo. A rasura-profanação desse sujeito, já em posição beatificada, pela arma de fogo impossibilita previamente a estabilidade das narrativas compensatórias e totalitárias. O desgosto do protagonista narrador de *Harmada* com esse personagem que interpretara não poderia ser mais simbólico, e isto nos dois âmbitos: naquela fábula em si, e em seu próprio trajeto no momento atual da vida em que experimenta alcançar a posição “coadjuvante”.

³³⁵ SLOTERDIJK, 2016, p. 79. Sequência do comentário feito em nota anterior.

³³⁶ Ibid., p. 80.

³³⁷ Ibid., p. 80.

³³⁸ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. Pref. Miguel conde. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

³³⁹ CONDE, Miguel. Prefácio. O impasse da formação. In: GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. Pref. Miguel conde. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 26-27.

Antes, porém, há um segundo eixo no romance definido pelo restabelecimento de um cotidiano relacional e funcional. A narrativa se tornará igualmente mais “coesa” em termos lineares, daí maior tratamento verossímil das transições temporais e espaciais entre cenas. Prevalecerá nesta segunda instância o retorno à arte do teatro, em que o narrador-protagonista ao enamorar-se da tarefa de direção, relativiza o incômodo proveniente do ofício passado de ator. Seu relato dirá sobre a sensação de que tudo aquilo que fazia, qualquer ação ou gesto soava representativo – “se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra [...]” (H, p. 27).

Bem sucedido será o espetáculo que dirige, um monólogo que revela à Harmada o talento de Cris, filha de uma artista com quem tivera um encontro casual anos antes. A coincidência do triunfo da peça com aquele da vida, em que os papéis melhor se estabelecem em ambos os lados – no palco e fora dele –, não será, contudo, definitivo. Ao mesmo tempo em que, por exemplo, o início da narrativa será relido noutra perspectiva³⁴⁰ que supere a tônica de nada começar, um refugio em forma de divagação terá vez. Após restaurar a dentição prejudicada anos a fio, assim desmonta as peças:

saio do consultório, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, ou, sei lá, entro no elevador, passo pela portaria do prédio, saio do consultório, pois não interessa a ordem com que eu possa viver o enfado desta armação diária de ir a dentistas [...]. (H, p. 77).

Será a partir dessa pulsão de indiferença da ordem das coisas na vida e de seu narrar – negação daquele que atua e dirige – que a notação da vivência no fora de si retorna como o chamado de um imaginário perdido. Assim, se recupera o pressentimento anterior de um processo outro que parece tanto convidar o sujeito ao ingresso numa dimensão diferida da existência, quanto acusar que o mesmo se limita a um estado de *visitação*³⁴¹. À céu aberto uma nova estação para a vida

³⁴⁰ O amigo de longa data, Bruce, é quem revê os fatos iniciais. O narrador afirma ter alcançado no passado um estado de desapego, vagando por vagar. Daí o outro passar a segui-lo, inquirindo o porquê de seus passos. “[...] até que fomos dar na periferia da cidade, mais exatamente num matagal, e lá você tirou a roupa e começou a passar lama pelo rosto, pelo corpo todo, e começou a dançar uma dança endemoninhada, aquele homem cheio de barro, lama a dançar pelado à luz da lua naquela pequena clareira do matagal, lembra?” (H, p. 109).

³⁴¹ A palavra procede de Clarice Lispector, do citado *A maçã no escuro*. Na passagem, Ermelinda observa Martim se estilhaçar na paisagem. Diz-se que a personagem se sente “como numa visitação”, “com ânsia de espera”. “Nessa tarde, de onde Ermelinda o via, a distância tornava o homem um ponto negro que a moça fixamente acompanhou como único ponto de referência no campo. Até que sua visão se ofuscou pela claridade, e milhares de pontos negros e luminosos fizeram-na fechar os olhos como se o *homem se tivesse estilhaçado*. Quando reabriu os olhos agora penumbrosos, o campo estava de novo vazio: Martim desaparecera. O que lhe restou a ver foram os passarinhos odiados voando calmos. E as ervas altas e mal-assombradas estremecendo à menor

se faz. A passagem parece pedir por seu desenho imaginário, aos poucos ganhando forma, relevo, contraste, “corpo”:

Caminho meio sonolento pela praia, ao lado de Bruce, quando, de repente... alguma coisa fora de mim e que aparenta estar fora de mim desde sempre, embora não mostre suficientemente uma feição da natureza porque é fluida como um sentimento, esta coisa que está lá, fora de mim, talvez até tão material quanto uma pedra se eu pudesse sondá-la com alguma precisão, esta coisa fora de mim me puxa sim, e se eu me deixar arrastar, se eu me entregar não serei mais este que caminha pela praia ao lado de Bruce, e o silêncio com o qual caminho pela praia ao lado de Bruce ficará aí tão espectral que Bruce não me reconhecerá mais, e eu talvez esteja metido *numa espécie de morte, digamos desta maneira, de morte, mas que é apenas um estado mínimo, extraordinariamente concentrado*, e que mesmo sendo invisível como um grão de poeira no escuro, atraí, atraí os outros corpos, e nesta atração todos os componentes se chocam e se atritam tanto que *das fagulhas provenientes destes choques e atritos nascem outras galáxias que gerarão outras atrações da sempre mesma atração e repulsa dos corpos...*

– O que foi isso? – me pergunta Bruce.

– Isso o quê?

– Essa aceleração da marcha, eu tive de correr para te pegar aqui, olha a minha respiração ofegante, vê!

– Eu estava distraído... (H, p. 94, grifos nossos)³⁴².

A partir das reticências a ficção mimetiza a descida vertical das frases pelo corpo da página, ou descida em espiral ao passo que há uma retenção do movimento, mas não a sua parada; detalhe que se confirma na dobra da cena, ou seja, pela observação daquele que o acompanha no passeio pela praia. O discurso acompanha a vivência do narrador, que tenta comunicar um dispêndio estranho aos limites da palavra, intervalo no qual ele “desaparece” e “reaparece”. O traço que

hesitação da brisa. Tudo se tornara de novo antena sensível ao que jamais chegava a ser dito. *Como numa visitação*, com ânsia de espera Ermelinda olhou. Estava muito pensativa. Foi a essa altura que Martim apareceu de novo no seu campo de visão. Ele, o homem concreto que parecia impedir que as coisas voassem. Pois o modo de ver de Ermelinda costumava deixar tudo tão instável e leve como ela própria. *Ele, o homem, reapareceu.*” (LISPECTOR, 2020, p. 94-95, grifos nossos). Imponente é o ilhamento da frase final que, para além do sentido óbvio de apontar para o fato de o personagem voltar ao campo de visão da outra, sugere a mecânica simbólica que envolve o movimento contínuo, mesmo na quietude, que abarca o sujeito junto à paisagem. A visitação, nesse sentido, parece estar em contraste; sendo sinônimo de esperar, elimina a hospitalidade do retorno, ou seja, ser visitado.

³⁴² Reproduzimos toda a passagem, exceto os diálogos, em acordo com a formatação do texto em nossa edição de base.

seria inerente ao acontecimento acaba redundando num aspecto paradoxal, afinal, trata-se do que não se pode descrever, ao menos é esta a saída do autor apelando a um campo semântico para que traduza minimamente em palavras o transcorrido. Paralelo ao convite a um desenho imaginário repousa inevitável a significação.

A continuidade dessa tendência nos movimentos finais do texto se dará por um viés amigado, mas de forte implicação metaliterária, de modo que a “conclusão” ficcional em Noll não substitui ou elimina os impasses do próprio gesto criativo-literário. Ao buscar por um lar – desdobramento da vida cotidiana que insiste no horizonte – o outrora ator de *Harmada* visita um apartamento com o intuito de alugá-lo, e encontra ali uma criança que chora e não se comunica com palavras – espécie de elemento acrescentado, replicando-se a expressão de Vargas Llosa, que antes de tudo legitima o provisório, sobrepondo ao lugar como ponto estático o dinamismo sinuoso dos muitos fios para se pensar a “casa”.

Não havia mais o canto na capela. Não havia mais a horta. Nem a noite. Não havia quase nada.

Só um palco com um único e rarefeito spot acompanhando os passos meio esparsos do garoto mudo, que entra com uma camisa vermelha.

Ao alcançar o centro do palco o garoto mudo para e dá o mesmo grito que ele grita agora, a sacudir os meus braços com uma força insuspeitada.

Eu estão arranco os meus braços de suas mãos. Acendo uma vela.

O garoto para de gritar.

Começo a fazer sinais com as mãos. Como se eu dominasse desde sempre a comunicação dos mudos.

Conto uma longa história que se desenrola na Pérsia, cheia de cavaleiros, de monstros, de assombrações nas curvas das estradas...

Um raio infame corta em duas a criança no colo da mãe. O cavalo branco relincha, ao longe o clarão roxo do céu.

Espadachins sustentam-se por um fio no duelo sobre o muro do castelo.

A dama imemorial entra no lago. Afoga-se. No fundo das águas descobre que a morte é um sonho, quando seres sem anatomia precisa a cercam e a convidam a participar de um negro jantar de seixos macios de limo. (H, p. 121).

Um capital afetivo e expressivo atravessa a dinâmica ordinária da vida que a narrativa tenta reconstruir. Daí a descoberta da possibilidade de explorar uma linguagem mímica que dança no ar, como se os sinais representassem um símile da língua invertebrada que experimentara o cego

e que faz fundar um laço com a criança³⁴³. Um laço fabular, afinal, com as mãos como que se colapsa o tempo, distendido sob as formas várias de um teatro tão longínquo quanto presente.

Em proporção contrária a este outro arranjo esférico de qualidade mínima será a latente sugestão de que Harmada, a cidade, pode ser em si uma grande esfera. Mas desde que se possa afirmar que, neste caso, se trataria de um projeto esférico algo armado, premeditado, paisagem da não paisagem que teria no horizonte o limite de sua artificialidade. Isto se eleva ao máximo conquanto se celebra ao final o aniversário da cidade, e o garoto mudo antes incomunicável conduzirá o narrador até Pedro Harmada, fundador ele mesmo³⁴⁴.

Olhei para o garoto, aguardando receber dele alguma indicação para que eu pudesse inventar o que dizer.

Da boca não me saía palavra. Eu parecia ter me contaminado pelo silêncio do garoto.

- Sim? – o homem perguntou mais uma vez.

Eu e o garoto nos olhamos. Percebi que dele não viria socorro que me pudesse mostrar o que pensar, dizer.

- Sim, sou Pedro Harmada – o homem falou abrindo mais a porta. (H, p. 124-25).

Destaque para o contraste que se instaura neste face a face. A abdicação da palavra como forma exclusiva de comunicação se dramatiza na circunstância que se constrói – não saber o que dizer, o que pensar, nem mesmo se o poderia fazer. Diante de Pedro Harmada é como se o mesmo simbolizasse um reflexo ignorante que não sabe de seu hipotético outro original; ignorância que rebaixa o sujeito da expressão, não mais podendo ser um ator do teatro nacional, ou artista de referência local qual seja a área. Do lado do simulacro, o mesmo passa daquele que narra e é, para aquele que, na cena final, escuta e vê. *Harmada*, portanto, nos deixa diante dessa porta aberta como um “buraco” no texto, ponto em que ressoa o incessante questionamento acerca do trabalho da literatura que se debate em seu sonho de pluralidade.

³⁴³ Neste caso, para além de sua dimensão isolada que o texto comunica através do termo “esfera”: “Nessas alturas o olhar do garoto já não era turvo, era mais: o seu olhar parecia decididamente perdido, como se pertencesse a uma esfera cujo conteúdo nada daquilo que o cercava ali estivesse em condições de perceber”. (H, p. 118).

³⁴⁴ Em linguagem de sinais, o narrador conta ao garoto: “É a data em que um homem chega de barco numa praia. Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços. / Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia. / Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que eu a pegue algum dia em idade de procriar. / O sol era mais ou menos este de agora, a manhã ficando madura, e o homem olha para o alto, quase afoga a visão no sol. No ponto de perder o equilíbrio na vertigem dourada, ele se levanta. / Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute. / Eu vou subir aquele morro, ele diz. / E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra”. (H, p. 123-24).

**

Canoas e marolas, publicado em 1999, encerra cronologicamente a sequência de obras evocadas até aqui. O texto compõe a coleção “Plenos pecados” da editora Objetiva, cabendo a Noll se dedicar à preguiça. Diante deste que, provavelmente, é o mais enxuto livro do autor – afora os experimentos categorizados como juvenis³⁴⁵ – enxerga-se ainda, e com muita propriedade, a epígrafe primeira que se esparrama pelas ideias. “*Eu sempre sonho que uma coisa gera, / nunca nada está morto. / O que não parece vivo, aduba. / O que parece estático, espera*”. Mas isto pelo impacto imediato de sua impossibilidade, de sua negação, neste que será um texto de grande refugio. Diante da interrogação acerca do trabalho da vida e da literatura floresce uma espécie de aspecto patológico obsessivo e claustrofóbico.

Desde suas primeiras linhas o que compele o esforço de “dizer” será a inabilidade para se adentrar no ritmo comum da vida. Extrema é a condição de exterioridade, visto que se prossegue por abdicar de qualquer traço mais concreto que a explique, como quando a literatura de Noll versa sobre o furor exangue dos corpos, dos afetos, dos sexos. Extremo ainda porque deixa de ser aquele usual declive no intercurso da ficção que ao seu modo prossegue ainda, ressuscita ainda, uma vez mais encontra impulso para fora do influxo vertical. Quase sem respirar, profícua será a enumeração semântica que não cessa de encontrar outras formas de se dizer acerca de uma apatia paralisante:

[...] sofri de uma espécie de calma, e nela fui me esquecendo esquecendo, até atingir uma flutuação esbranquiçada, carente de volumes encontros situações. (CM, p. 15).

E tudo ia assim para despistar minha inapetência agora aguda: para mim, cada instante, ao invés de se costurar a outra na cadência dos fatos, me ancorava ainda mais numa clareira raspada, me atrasava, a ponto de eu perder a memória de como prosseguir. (CM, p. 23).

Não havia remédio, os meus sentidos se comportavam dispersos, não me permitiam fixar as imagens do mundo, concatena-las, redesenhá-las na mente se preciso. Eu estava vivo, mas as coisas em volta não me davam permanência. (CM, p. 32).

³⁴⁵ As narrativas *O nervo da noite*, *Sou eu!*, e ainda *Anjo das ondas*, apesar de constar no site do autor apenas como “romance”.

[...] mundo que ele já não conseguia acompanhar no seu sonambulismo, na sua evasão inodora, na sua camuflagem de alheamento, distração e fuga. (CM, p. 53).

Eu era tantas vezes uma sombra omissa, refratária, sem espargir a menor gota de exasperação. (CM, p. 58).

[...] esse forasteiro aqui tinha desembestado pela trilha avulsa, que seria certamente o vagabundo que perambula entre as famílias e as mais diversas faixas de labuta, o malando talvez, o ócio feito sacerdócio, um homem sempre desatento ou com a atenção sempre posta em outra coisa, um cara temeroso que o quisessem empurrar para uma velocidade portentosa, descabida, e ele não, ele queria preservar as mãos vazias [...]. (CM, p. 61-62).

Como implicação direta vacila o nobre motivo da chegada [e início] do personagem-narrador numa ilha em busca de sua filha, agora uma mulher adulta, grávida; sombreado pela própria imprecisão narrativa, o tópico consanguíneo não se firma. Soçobram os trajetos, a dimensão de deslocamento, os encontros furtivos, aqui reduzidos ao mínimo. Enovelado agora pelo motivo da preguiça, a prisão exterior reacende como nunca o senso de contaminação mútua entre o bloqueio dos canais de continuidade humana e aqueles de comunicação literária. O sujeito que perambula como um ausente, que não constitui casa, que não sabe de seu traço vital é o que permanece no “cerrado miasma de suas ideias” (CM, p. 79), “insuficiência em se fazer carne” que mantém “o pensamento ocupado de si mesmo” (CM, p. 75).

Duplo faz-se um regime de censura, constante auto-observação nociva mais forte do que a permissividade dos acasos ou linhas de fuga processuais³⁴⁶ à rigidez do que se apresenta como estrutura ou sistema. No lastro da história pregressa do narrador de *Harmada*, o engodo da gestualidade ocasionará à mesma uma similar qualidade falsa. O estranho pressentimento de um será o enfatio do outro em viver tatuando-se “de gestos para neles inscrever sei lá que quantidade de significados ou, melhor, sempre os mesmos, algo como ‘estou aqui, vejam-me, não me percam de vista, tenham dó da minha presença’” (CM, p. 44). O diálogo que registra o primeiro encontro entre os improváveis pai e filha a isto bem exemplifica; um teatro barato que tem por trilha sonora a música de nome “Bolero Irreal” que no rádio começa a tocar:

“Nos abraçamos?”

“Um abraço, acho que devemos dá-lo.”

“Lágrimas?”

“Algumas.”

³⁴⁶ GUATTARI, 2012, p. 28.

[...]

“Vou chorar, meu pai!”

“Te peço.”

“O quê?”

“Algumas lágrimas, não mais, durante o nosso abraço”. (CM, p. 36-37).

O que não se vive, mal se representa, é também o que pouco se pode narrar. *Canoas e marolas* somatiza assim a dinâmica que a obra de Noll estabelece entre expansão e recuo, inclusas aí as notas de cansaço e esgotamento ao ponto de tornar-se crônica a ideia de uma literatura em retirada. A consciência do ruído mantém a licença interlocutória, como uma nova face do comentário quando declara: O que eu queria mesmo era saber contar uma história, ou melhor, ter uma história limpa para contar. Fico aqui resmungando e resmungando e ninguém me ouve e ninguém ocorre. (CM, p. 82). Ou ainda na incapacidade confessa de “impor alguns limites entre o descanso e a marcha” (CM, p. 57). Trata-se de um desequilíbrio que se problematiza, numa percepção global, a partir da focalização do olhar máquina, da perspectiva de observação, ou ainda, estar dentro ou fora de cena:

muitas vezes *a vigília vazava no meu sono um tom realista*, quase o próprio fato em carne viva, enquanto que, durante as horas acordadas, podia enxergar as coisas de um foco apagado, quase desnaturado diante das providências necessárias ao dia. (CM, p. 57, grifo nosso).

Adiante, outro par vocabular será ressaltado: “Como *sonâmbulo* encarno um corpo inverídico, um trapaceiro da aparência, um equívoco da vista. Por isso fujo melhor que qualquer *lúcido*” (CM, p. 71, grifo nosso). Se interroga sobre o que é ou pode ser um *fato*, o texto de Noll toma o mesmo impulso que seus narradores proveniente do desencontro reflexivo diante do espelho. Aquele que não se reconhece é também o que pode encontrar uma linha fuga na sobrevida legislada pelo delírio, como se comentou anteriormente; ciclo sem fim de ambivalência entre a vida na morte, a morte na vida. Recorrendo à lógica de Peter Sloterdijk, não se trataria de pronunciado tom realista no sonho, mas do surreal que se torna realidade por ofertar uma forma de engajamento vital.

Um limite pode se estabelecer, cruel reverso que não mais abre passagem, que não mais empurra minimamente o corpo ou reposiciona as peças no mundo, mas a todos coloca sentado diante da patologia. A clausura do fora, expressão retomada em Peter Pál Pelbart, distende-se então de maneira onipresente. Cessa a comunicação no estágio do sonambulismo, da dimensão do sonho que tudo torna mais real, cessa e encerra de vez qualquer sentido de presença no

individualismo máximo da anatomia, apenas um corpo carne que apodrece. A coincidência do nome, sabendo-se que o narrador chama-se João, só será potente se entendida nessa dinâmica especular em que o autor sujeito da palavra, colado à imagem do outro, ruma os percalços de sua aventura literária, aqui dramatizada na busca pela ficção.

A percepção desse quadro não estará completa se, entretanto, não se destacar que tamanha desconstrução cambia em algum nível para o patético e sua nota risível. Ainda no diálogo reproduzido com a filha, interroga-a afim de se certificar se seria ela médica e dedicada à chamada Ablação da Mente, detalhe por se comentar. Perguntado em retorno como seria possível ele saber daquelas informações, quem havia lhe contado, a resposta: “O servo de uma ciência oculta na macega ao pé da rocha forte. A exuberância da pedra guarda e dá sombra a essa abnegada figura que me diz perpetuamente de você” (CM, p. 36). A idiotia estilizada da tirada é tão melhor por se assemelhar à típica semântica do que se chamou anteriormente em *Harmada* de um acréscimo de imagens.

A troça, a ironia de si avançam pelo comentário que se antecipa aos hipotéticos comentadores da obra, e expõe tendenciosamente o lugar comum de nosso vocabulário crítico – de que ali, naquela ilha-texto, tudo “recendia uma linguagem aquática: margem, travessia, embarcações...” (CM, p. 73). Coroando tudo isso será o segundo nome, ou epíteto que ao narrador é dado, João das Águas, aquele que em sonho chega a acreditar ser um navio, “carregando em minhas vísceras os dramas dos viajantes, seus temores do mar, suas dúvidas, amores passageiros ou peregrinos, tédio infinito, desejo de se atirar aos tubarões” (CM, p. 45). Aliás, a confluência semântica dos vocábulos *canoa* e *marola* enfeixa-se na assunção de um movimento sem fim que tudo torna suspenso, intermediário, novamente, provisório.

O chamado programa de Ablação da Mente, de que a filha Marta seria uma das médicas responsáveis e entusiastas, desponta nesse cenário como mecanismo que soluciona *aquilo* que está em estado terminal, portanto, finda, mas isto através da promessa de reentrada, de recriação de algum amparo esférico no além da vida material. Aqui a terra prometida, o “novo paraíso” – como percebe o narrador – escapa das mãos de um profeta de última hora e perde a aura de experiência transcendental; de modo geral, ela representará uma sequência da dimensão humana, por mais que não se detalhe tecnicamente seu desenrolar. Para isso, o enfermo deveria ser conduzido a acreditar novamente no “poder da luz”, em certa contradição, “no poder divinatório da luz”,

[...] que está assim no outro lado da vida, pois a luz permanece além ou aquém das trincheiras genitais que nos procriaram e depois nos iludiram em seus *cárceres desejanter*, sim, a luz permanece lá, aquém ou além, não importa, pois são conceitos que vão dar no mesmíssimo lugar, *fora dos pontos limites de uma extensão da vida*, espaço inconcebível talvez para quem ainda se encarcera em anos; lá então, nesse espaço, começa a reinar a festa de luz, tão soberba que a duração aí se rende como se gozasse, deixando que a exaltação da luz se coagule e poreje sua independência em nós. (CM, p. 20-21, grifos nossos).

Com outras palavras reconfigura-se o enigma sobre a continuidade da vida humana, sua extensão para além dos “cárceres desejanter”. Sob a alcunha de Ablação da Mente, a porta de saída será tão longínqua quanto a de entrada, ou seja, a imaginação segue em dívida com uma revolução médico-científica que não se pode ponderar. Tal programa, pela brecha do texto, seria tanto uma espécie de preparação psicológica como a prática de coma induzido, um outro sentido, portanto, ao que se entende por estado vegetativo; afinal, há ao menos a definição de quatro estágios do “Ministério” – uma vez mais contraditório – a que ingressa o enfermo: “relax, dormência, sobrevida no éter e o sereno culto da inanição, mais nada” (CM, p. 39).

Mas será justamente pela constante da luz, da radiação, do calor que em *Canoas e marolas* o imaginário especulativo, desviante dos grandes programas ou narrativas de fundação se perceberá atuante e mais palpável – apesar de todo esgotamento. O calor dará a João – e também a nós – a possibilidade de reaver, mesmo que por um instante, a presença que não é apenas *palavreado*, mas perspectiva entre corpos no espaço. Assim, uma latência sobrevém no instante imediato em que ao retirar a mão do ventre de Marta, gestante na ocasião, o mesmo irá confidenciar o vazio da “falta de um calor que emanava de seu corpo” (CM, p. 39). *Mão sobre mão sobre vida*, título possível a esse fotograma ou “*antropograma*”³⁴⁷ que soma Noll em sua galeria, visto se tratar de um processo de animação que não irrompe com o círculo humano, mas o reescreve em estreita relação com o sonho invertebrado da linguagem.

O jovem mudo com quem se encontra e acompanha num sono ao ar livre logo que chega à ilha é o primeiro desses conjugados, e apesar de sua posição inicial, se torna um “intervalo cênico” que se expande pelo texto indiferente à presunção de um centro convergente; o

³⁴⁷ O termo advém de Peter Sloterdijk ao estabelecer uma narrativa para as formações esféricas pensadas na interface dos rostos. Sobre a historiografia da arte em busca de refazer o trajeto de representação pictórica até o rosto humano individualizado na arte ocidental, este poderia ser descrito, como propõe em resumo Sloterdijk, “como o processo pictográfico que leva do cristograma ao antropograma”. Essa abertura a um “livre mercado de fisionomias” implicaria no entendimento de que “os retratos modernos não são ícones de caráter que atestam a participação de um rosto individual em um *eidós* facial eterno, mas variações cênicas sobre uma presença facial dramática”. (SLOTERDIJK, 2016, p. 145-47).

personagem em si funcionaria como um artefato de expansão³⁴⁸. Conquanto dele se aproxima, a percepção ancorada na estadia em cena reanima-se, mesmo que por meio de pequenas luminosidades; exemplo do comentário de seu “jeito marmóreo”, “larva de totem”, “estátua inca” (CM, p. 43), sem que com isto apreenda-o por completo, o retenha senão no contorno da retina. Mesmo quando conta de si, o jovem da vez o fará pelo mirabolante achado de uma linguagem outra incendiada pelo canto baixinho de João.

Dizia que emigrara dos laranjais para uma vidinha escusa agora na ilha, procurando sem sucesso algum instrumento para ocupar seu tempo. Comia às vezes de favor, tomava banho no rio, tinha amores por uma cabra que vinha logo roçando as ancas nele; chegava a sonhar tendo um filho dela, mistura de cabra e pessoa não fazia mal; se tivesse inteligência feito gente lhe ensinaria a pescar, comer da pesca, depois ronronar como um gato de satisfação, sestear [...]. (CM, p. 28).

Sobre a personagem não personagem – elemento estranho enxertado na fábula – sabe-se da ambivalência de sua proximidade [física] e distância [subjéctiva]. A princípio, ser intérprete do outro é reforçar sua alteridade, exotizar o diferente. Mas o elemento estranho é também o que restitui uma noção de familiaridade [intimidade] enquanto processo de ressonância, e não como resolução significativa do outro que se mantém, contudo, em diferença. Desse modo, apesar da impressão do jovem se parecer com “alguém tomado de antepassados” (CM, p. 44), e do “nada” que entre eles se estabelece, restará a lembrança de uma “uma febre incomunicável, submersa, interior” (CM, p. 49-50).

A barreira da língua/linguagem³⁴⁹ será uma vez mais superada na sequência de sua estadia hospitalar para acompanhar o nascimento de seu neto, e ingressar no programa de Ablação. Ao ser atendido por uma enfermeira coreana, uma comunicação baseada em “monossílabos nem sempre de semântica prévia” (CM, p. 75-76) aos poucos confirma “[...] uma tentativa branda de calor” (CM, p. 76) que toma conta do ambiente. O que seria um indício interpretativo, será apenas um dado a mais considerando que a passagem se elabora a partir do empenho de significação que transcende a ocasião médica. A literatura é então atravessada por uma experiência antropológica que outrora se limitou ao imaginário especulativo intertextual:

³⁴⁸ Dado o exemplo com que se trabalha, a expressão seria sinônimo de elemento acrescentado que se utilizou na sequência final de *Harmada* quanto a presença imprevista da criança.

³⁴⁹ Há ainda outra passagem que toma parte num desvio da linguagem de uso corrente; breve encontro do narrador com um garoto que contava de si escrevendo nas areias: “o menino escrevia na areia e eu ia lendo devagar pois as marolas se mostravam atenuadas por um dia de azulíssima calma, não desmanchariam de pronto as letras do pequeno pescador” (CM, p. 59).

O que se desenhava entre nós não era propriamente uma história infantilizada, pré-alfabeto, mas pequenos veios já bastante sucateados, e que ainda conseguiam nos retroceder de alguma forma a uma *lenda baldia* onde figurávamos palidamente, sempre em tom menor.

Para que então tentarmos desdobrar aqueles instantâneos de vozes que não deixavam marca, pruridos, redenção? No entanto, eles nasciam de uma espécie de *comoção antiga, de onde todas as coisas deveriam ter partido em direção a um assentamento em solo familiar*. Vivíamos, talvez, uma troca inumana ainda [...]. (CM, p. 76, grifos nossos).

Se acaba se tornando usual na obra de Noll a consciência de abstração do passado, o seu porquê não se limitará a intensificar as imprecisões do presente, mas igualmente positivar outra instância de “anterioridade” como destaca o excerto. Em diálogo com Peter Sloterdijk, exercício de substituir “imagens primitivas” por “cenas primitivas”³⁵⁰, ou seria, os quadros tendenciosos ao “protótipo”, pelas “protocenas” como categoria aplicável às relações impregnadas de uma dinâmica gregária em que se perceba a “intimidade como lembrança”, “profundidade temporal no jogo dos corpos que se atraem”, “proximidade presente como repetição de uma proximidade passada”³⁵¹. Daí o drama instantâneo entre narrador e enfermeira estar sob a dimensão de uma “lenda baldia”, sob as forças de uma “comoção antiga”, assim como a percepção do jovem de aparência inca acionar a dinâmica do “cavalo”, corpo sobre o qual habita mais de um.

O *fragmento*, como lido em Jean-Pierre Sarrazac, alcança o seu ápice, ou seja, não como peça de um conjunto que se fragmentou, mas ele mesmo uma unidade esférica própria. Disso toma parte a diferença entre narrar e relatar. Ao explicar o empenho do sujeito que está em cena, o comando último gera sentido para dizer que não é possível encerrar o sentido; dito de outra forma, para afirmar que a cena hospitalar recusa ser apenas uma peça que se encaixa no percurso evolutivo de uma história previamente elaborada. A cena se negativa enquanto tal, não porque se desfaz como outrora, mas porque existe no espectro de uma circunvolução textual – aí adentra o humano, na pluralidade do tempo e do espaço concentrado no mínimo de um fotograma.

O lado a lado coisal, a transmutação, alteram o sentido único da topologia da horizontalidade como vetor que aponta para frente, e permanece em dívida com estruturas

³⁵⁰ SLOTERDIJK, 2016, p. 143. Apresentando o trajeto que leva ao *antropograma* – como processo que diz da eleição do rosto mundano na pintura ocidental, do rosto individualizado –, Sloterdijk pontua sobre a pintura italiana renascentista que ao dedicar-se ao motivo religioso também o rasura. No corpus plástico de sua análise haveria a assunção de uma “semiopolítica”, em que as chamadas “cenas primitivas” comunicam a libertação das “tarefas da representação” pelos corpos que habitam a tela; para o autor trata-se de uma “mudança radical no modelo de verdade”.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

protótipas comunitárias. Com o desenvolvimento último, a premissa se torna ainda mais limitada, considerando que o passado deixa de figurar exclusivamente como eco de estruturas defasadas. Assim, o que potencializa o movimento último de *Canoas e marolas* é a *anterioridade*, afastando a incerteza paternal, e o lamento pela aceitação de se “tornar uma voz dispensável” (CM, p. 91) – “[...] eu ia começar a me reter, criando em mim uma outra condição: menor enfim, fugaz” (CM, p. 94). Logo, só será possível comensurar o lar pela transversalidade ecológica, alteração do humano para coisa entre as coisas numa ascensão da paisagem.

Mais acentuada ao longo de algumas passagens, a paisagem natural está aqui num crescendo como um ponto que se expande até arrefecer os seus limites, ou seja, recapitulação de um meio sem meio que abraça a falta de fundo das coisas do mundo. O uso da palavra ao longo do texto reforçará em primeiro a dualidade entre o sujeito arremessado ao exterior – revolvendo-se sobre si – e o “núcleo do mundo”, lúcido, sóbrio e parcimonioso (CM, p. 45). Com a pergunta, “por aquela embutida exposição pretendia fundir-se à impassível paisagem?”, a relação entre a exposição do ser e o espaço entorno não conhece outro porquê senão a ociosidade daquele, sua sintomática prostração: “[...] no fundo eu não passava de uma carne abatida sem nenhum propósito claro de comércio com o ambiente em torno...” (CM, p. 45-46).

Em seguida se utilizará o termo “micropaisagem”. Se a tentativa de dispor claramente a relação com o jovem de aparência inca logo nas primeiras linhas soçobra ao valor da temperatura que emana de uma forma de união não catalogada, ao menos foi possível a percepção do entorno, “justo”, “preciso” –

uma nuvem rosada acomodando-se na paisagem em miniatura [...], apenas a nuvem nada chuvosa toda perfumada esplendorosa nos céus de abril. Apenas uma nuvem ali a deslizar entre pássaros silvestres, para além da ilha, sobrevoando o mar. (CM, p. 50).

O diminuto acoplado à palavra coincide com o fato da paisagem se revelar como objeto da percepção; é imagem que dá contorno ao espaço à medida da demarcação de sua distância ao observador: “apenas aquela coisa em tranquilo movimento perpétuo enquanto o negócio aqui em baixo se retarda, se amarela, se apaga” (CM, p. 50). Nesse sentido, o seu desenho opõe não apenas fluxo e retardamento, mas também vazio e cheio, cansaço do corpo-palavra e potência do ser-em-movimento. Até que, por fim, se possa “apreciar a paisagem de um só golpe”, “quando tudo se abrevia no espaço de um suspiro prolongado a revestir o gozo do mistério de mais gozo” (CM, p. 65).

Ao exercício de “desenhar” se impõe a composição, isto é, não mais estar à distância. Sentado na praia, encostado num tronco, o narrador ensaia o traçado, mas desiste: “o dia mais bonito que já vira [...]. Algumas poucas nuvens, não, não, descrevê-lo seria um crime. Ele não se deixava ilustrar” (CM, p. 95-96). A paisagem não só deixa de ser apenas o *portrait*, afinal ela agora existirá a partir da transversalidade ecológica, como mais claramente se aproxima da página, da própria dimensão espacial e conceitual literária. O critério geográfico reencontra o seu par poético para além do cenário que se descreve, ou da espacialidade da palavra sintoma de uma expressão dobrada sobre si mesma, como seu narrador.

Uma gaivota plainava.

Tirei a camisa novamente. Um besouro graúdo pousou no meu ombro. Agora eu não falaria mais. Agora eu pensaria menos ainda. Agora a matéria que me constituía conheceria a sua pobreza extrema, o seu pendor. Tirei a calça. Só de cueca voltei a me sentar.

O turvo momento foi chegando, de leve, e eu me afoguei perdidamente numa espécie de mar.

Quando acordei, a tarde transbordava-se para além da ilha, para outro mar. Eu fora longe, aqui, bem perto. Um papel de bala esvoaçava a meus pés. Senti meu organismo aclarado. Cheguei a encostar a mão nele. Era na altura da barriga, estava quente, um quente que nunca pudera perceber antes no meu próprio corpo, um quente desligado da febre, um quente que te afinava ao tom da claridade e tudo.

Sobrevinha uma brisa, mas ela não apagava esse calor; antes, era uma extração desse mesmo calor, a soberba fera revestida em seda.

Que sede!, exclamei para saber se minha voz continuava a aflorar de dentro de mim. E me levantei e fui para o mar. Marolas, marolas, cantei. E senti a água fresca nos pés. Marolas, marolas, repeti vários tons acima. Marolas, marolas, vinde a mim, emendei. Céu, veludo, banho. Eu era um novo Adão, inaugurava a espécie. O sol baixava, o mundo me acolhia. (CM, p. 96-97).

O diferencial dessa geografia tende ainda à predisposição espiralar, que na cena se distingue da verticalidade estagnada e nos faz circular junto do texto na descida pela página. Presume-se um outro ilhamento – fragmento-ilha dentro da grande ilha que é tanto o espaço no qual assenta o motivo da ficção, quanto metáfora do cerco previsto na ideia de Obra que tradicionalmente orienta o exercício de que se fala. O fragmento-ilha é o estado *qualquer* também da poética que, distinto da “lógica dos conjuntos discursivos” que se “propõe limitar muito bem seus objetos”, opera pela “lógica das intensidades, ou a eco-lógica”, como defende Félix Guattari, levando

“em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos”³⁵². Oposto a sistema ou estrutura, o processo “visa à existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar”³⁵³. O pulso do fragmento pode ser então o plainar da gaivota, o pousar do besouro, o esvoaçar do papel de bala, o cantar daquele alguém para o mar, diante do mar.

O acréscimo final da passagem, ao não ditar movimento, significará ainda em causa do que é protótipo: perceber-se Adão inaugurador de uma nova espécie. Não se pode ignorar, entretanto, a relação entre esse canto e a consideração prévia sobre a eminente extinção da espécie humana. Nesse sentido, o olhamos dentro do fragmento já como um corpo dessacralizado, ou seria humanizado de novo se um passo adiante à extrema exterioridade que desumaniza; um novo Adão liberto da “catástrofe esferológica primordial”³⁵⁴, do laço primevo que o restringe à imagem e semelhança de seu criador, tendo agora diante de si a aventura do ser. O canto ganha aparência de mecanismo privilegiado que anima o entorno, abre passagem simbolicamente para uma inauguração de si em acordo com o paradigma ético-estético pensado por Guattari.

Desse ponto em diante narrador e texto superam o limite estreito da ilha e voltam a se deslocar, e o fazem pela guia do imaginário que não se contenta com a esfera inter-humana. Acompanhado do jovem de aparência inca, desemboca numa estação fora de rota. Tempos em que aprende a pescar ensinado por um velho sem precedentes que estava ficando surdo e praticamente já cego. Ao mesmo tempo, o “garoto do sono” se mostra mais e mais saciado, retido ao mínimo, deixando de comer ou de se levantar.

Certeza mesmo eu tinha poucas, para não dizer, de bom grado, nenhuma. Um pingo ou outro eu e o velho falávamos. Gostávamos de cantar. Era comum, como já disse, cantarmos junto ao corpo penitente do garoto. Cantávamos velhas melodias. Geralmente tão tristes essas canções e hinos, que quando terminávamos nos abraçávamos, eu e o velho, sobre o corpo penitente do garoto do sono. (CM, p. 100).

Sucedese em seguida – incontornável ingrata tarefa da paráfrase – haver o corpo de uma criança de cinco, seis anos cravejado de balas. Este acontecimento brutal rasga o tempo ali

³⁵² GUATTARI, 2012, p. 27, grifo da tradutora. Dentro da perspectiva transversal da *ecosofia* proposta por Guattari, que se estabelece a partir de três bases ecológicas, o autor aponta como sendo necessário o desprendimento de paradigmas pseudocientíficos, de narrativas previamente estabelecidas como discursos de autoridade. Em lugar, no referido trabalho Guattari insiste na urgência de um paradigma ético-estético que viria a se configurar como um constante “*work in progress*”.

³⁵³ Ibid., p. 27-28.

³⁵⁴ SLOTERDIJK, 2016, p. 49.

sustentado, ou o acelera. Entoando cantos e hinos sobre a criança falecida impõe-se um transe. Vencido este, o corpo velado será apenas ossos, o garoto do sono terá desaparecido e o velho “lívido, caído sobre os restos da criança” (CM, p. 101), dando a entender estar morto. Deste o narrador recolhe fios de cabelos brancos tentando ajeitá-los como pode em sua cabeça. O gesto encontra eco na percepção que bem antes lhe ocorre: “um cego pedia na esquina. O mormaço se esvaía. Um vento esquisito, parecia que de chuva, se insinuava na saia de alguma dama, no topete de um amigo irreal, guardado nas trevosas memórias” (CM, p. 10).

Apesar de canhestro, “ridículo”, o apelo protético enriquece a sugestão de que se ingressa, aos poucos, numa dimensão diferida da autoconsumação, ou pela composição do citado Gullar, homem dobrado sobre o homem a devorar o seu próprio estômago³⁵⁵. Mas esse detalhe do *outro em mim* tenderá a algo maior confirmado nos encaixes finais do texto, afinal, trata-se da apropriação dos cabelos de uma figura sábia. Tomando um outro ônibus, o narrador se verá na companhia de um grupo indígena que se dirige “como peregrinos para o fim do mundo” (CM, p. 102); viajantes à procura de um “velho que faltava”, e que “se encontrado, poderia restituir a honra perdida, a face orgulhosa da raça” (CM, p. 103). Novo sono e último corte em que se visualiza João em posição de destino daquele grupo na busca pelo elo perdido.

Quando acordei estava sentado numa pedra, no centro de um grande vale. O ar gelado. Sim, parecia ser o extremo sul do continente. Sobre mim um manto de pelo de algum animal exuberante.

Eu estava sozinho naquela imensidão.

Mas lá do horizonte profundo começou a se aproximar uma figura que algum tempo depois percebi ser a do meu jovem amigo índio. Atrás dele, pouco a pouco, foram surgindo legiões e legiões de índios.

De súbito entrou a ventar, desesperadamente. As raras árvores da região pareciam guarda-chuvas com as suas varetas reviradas e iradas contra o céu.

Eu continuava retendo os cabelos brancos contra o meu cérebro.

Mas houve um descuido. E eles voaram, voaram para longe, muito longe. Quando pensei em correr para tentar recuperá-los, notei que as minhas pernas não obedeciam mais ao meu comando. Eu estava parálítico da cintura para baixo.

Sim, eu deveria estar transmitindo a impressão de ser uma figura além da vida, exultante em sua alma divinizada, mas enfim parálítica.

E agora sem a minha cultivada herança, os cabelos brancos do velho.

Os índios, capitaneados pelo jovem, continuavam vindo em minha direção.

Aqui é o meu último pouso, concluí.

E a parte superior do meu corpo pareceu também se paralisar.

³⁵⁵ GULLAR, 2017, p. 78.

É... como uma pedra, uma esfinge no deserto, senti o vento encontrar na minha pelo um duro contentor, uma alma à altura de sua força.

Os índios, capitaneados pelo jovem, tinham sua marcha cada vez mais próxima.

Sim, eu era uma pedra, uma esfinge no deserto... o vento se transformava pouco a pouco numa calmaria agora a se perder de vista, quase lunar... (MC, p. 104-105).

Tomado por seu marolar, Noll caduca a obstinação das leituras definitivas, a segurança de um fio retilíneo interpretativo que se pudesse sustentar sem ressalvas. Deixa-nos neste ponto face a uma outra imagem de fundação, revira tudo até que aflore na página uma espécie de pseudodrama antropofágico. Mas esta condução não parece anular o fator principal a que se apegamos, ou seja, a permanência no espaço da imaginação diferida que se torna então uma espécie de “real” – um acontecimento. Se o primitivo se mostrou ser a sua engrenagem vital, aí ele aflui de modo hiperbólico no experimento de uma compressão ou sobreposição do espaço-tempo quando da *apresentação* espacial do sujeito na paisagem.

O silêncio da cena

Nota conclusiva

Há um pressuposto “romântico” que afirma ser o teatro a arte do encontro, de que acima de tudo possa ser o teatro uma celebração do encontro, o que muitos experimentos cênicos conduziram à práxis corporativa. Nesse sentido, falará mais alto a mentalidade apriorística de se reaver a dimensão do rito, como uma resposta teórico-prática, ou programática àquele ideal, a princípio, humanista. Exercício teatral antiaristotélico, pode-se dizer, se o filósofo ateniense vem a ser o vampiro do teatro ocidental como defende Florence Dupont, fundando uma tradição eurocêntrica que não cessou de repercutir o teatro como “texto objetivável”³⁵⁶ – e não apenas assim formular seu estudo, à imagem da *Poética* como tratado de fundação.

Todas as aproximações que João Gilberto Noll teceu à matéria dramática, cênica, como foi possível comentar, convergiram à especulação da singularidade com que a literatura se interroga como arte da presença, convivendo com um refluxo da tradicional forma narrativa, assim como da língua literária junto de seus limites. Mesmo quando não está declaradamente numa exploração interartes, a dimensão teatral do romance prevalece na busca por sequências que compreendem a vida humana de forma ritualística, inseparável da espacialização da experiência. Exalta-se, portanto, as implicações do espaço literário só que num símile cerrado com as artes da cena, o que condiciona uma latência junto à página que não se pode negligenciar.

Continuemos então pelo imaginário cênico, e a primeira possibilidade seria transpor a parada em que nos deixa *Canoas e Marolas*, insistindo no dito pseudodrama antropofágico, de modo a interpretar o corpo ali disposto não apenas como totem de devoção, mas também de deglutição. Mas nesses termos – os termos do excesso, do dispêndio – a interrogação da presença via literatura como mecanismo que respalda a urgência de se habitar, continuaria a sonhar o sonho de uma utopia da voluptuosidade; continuaria ressentida da imagem de um teatro que em nada mais nos recorda de sua forma representativa, de seu faz de conta, apenas acontecendo até o limite do não limite.

Mas o teatro de Noll não avança até aí, para no ponto em que seu narrador confessa ser pedra na paisagem, transmutado, todo ele tudo em volta, disponível e hospitaleiro. Sabemos que não há desta vez um tiro que a isto interrompa, nem há também nenhuma traquinagem do aparato cênico que solucione o texto, que o termine para ele. Não há o famoso *blackout*, abrupto

³⁵⁶ DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid [et. al.]. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie, 2017, p. 20.

ou delicado, incidindo-se sobre o espaço num progressivo *fade out*. Há, portanto, indiferença e silêncio, o que pode ser interpretado como desistência, ápice do esgotamento. Ser pedra em sinônimo de fechar os olhos para o mundo como quem se desconecta da vida.

**

Diferente disso, pode-se atribuir àquele que ali segue disponível em extrema indiferença uma escuridão que seria própria a dos muitos cegos com os quais cruzamos no trajeto-Noll, de quem se torna “inteiramente pupila, a pupila, inteiramente órgão tátil”³⁵⁷. No espelho, o percurso final do narrador-protagonista de *Hotel Atlântico*, romance de 1989, que primeiro declara sua surdez:

O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio, mas eu via bem cada coisa, embora de cabeça para baixo eu via bem o bezerro preto que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça, eu vi uma imensidão de areias brancas.
Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca.
Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul.
Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só consegui ler a palavra mar.
Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião.
Só me restava respirar, o mais profundamente.
E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões.
Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.
Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim³⁵⁸.

Em lugar ao fim, prevalece então quietude, uma suave presença oposta ao debater-se contra si, ao engasgo com as palavras. É isto talvez. Notamos sua quietude não pela parada da enunciação, seu drama infinito e particular, mas no silêncio dos enunciados. Não é ausência de vida, contrário negativo de todo empenho, de todo “espernear”; é ainda vida recuperada como se pôde em sobrevividas cada vez que se ressuscitou. Por isso, tão pouco se parece com o silêncio da loucura, que segrega, desagrega, distancia, torna improvável a democracia da paisagem.

³⁵⁷ SLOTERDIJK, 2016, p. 311.

³⁵⁸ Cronologicamente anterior a *A céu aberto*, *Harmada* e *Canoas e Marolas*.

**

Mas por se tratar de um silêncio do espetáculo, da própria *coisa-teatro*, o silêncio é incomodo, retira por ora a “palavra gregária”³⁵⁹, o “texto objetivável”. Permaneço diante da cena, e a *coisa-teatro* se tornou um rosto “irrealista”, qualidade que Roland Barthes atribui à literatura em “função utópica”, “sensato o desejo do impossível”. Contudo, diante dessa paisagem última perdoável revirar o vocabulário de Barthes para dizer de uma *função gregária*, distinta daquela “palavra gregária”³⁶⁰ a que se refere o autor quando lhe resta pontuar as censuras do poder à linguagem, e não sua potência de tomar parte às *coisas que crescem*. Função ou exercício – conturbado e nunca exato – de habitação que nos conduz até aqui; não bem uma práxis do ritual, mas, enfim, do encontro.

Isto coincide então com a eminência de uma força que tange também a minha, a nossa, entrada na paisagem, afinal, permanecemos diante do homem, do corpo, da pedra, de alguma forma envoltos pelo convite – simbólico – da deglutição. Esbarramos, no entanto, na improbabilidade de se parar de produzir sentido, significados, de se interpretar. Não fazer parte da paisagem é também não permitir que as coisas cheguem até nós, ou não entender como fazê-lo, como permitir que as coisas apenas nos aconteçam³⁶¹. Em larga escala, não saber corresponder ao ímpeto da literatura como arte da presença em acontecer junto do mundo, e não necessariamente ser o seu grande intérprete. Ao que parece, também exercício de resistir a favor, sendo essencial a sua própria atividade.

³⁵⁹ Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2009, p. 32. A expressão no texto de Barthes está associada a uma instância mais imediata de poder percebida na linguagem, associada aos “discursos tipificados”, aos enunciados de uma “cultura politizada”, ao passo que a literatura, o “Texto” se deslocaria em sentido contrário.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁶¹ Parafraseio passagem de Hans Ulrich Gumbrecht, no texto “Ficar quieto por um momento”, em que sua experiência espectadora pessoal com o teatro Nô agrega à discussão sobre as formas de apropriação do mundo. (GUMBRECHT, 2016, p. 39).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.
- ALMEIDA, Danielle Grace de. Entrevista: Michel Collot. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16/2, p. 454-459, 2014.
- AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagens? In: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 213-234.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 85.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille).
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. (FILÔ/Bataille).
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013. (Estudos 314).
- BRESSANE, Ronaldo. Em busca da obra em aberto (Entrevista com João Gilberto Noll). *Revista A*, 2000. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm. Acesso em: 23 abr. 2022.
- CARVALHO, Bernardo. Perdidos no espaço. *Folha de São Paulo*, 1984.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et. al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: _____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi et. al. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3*. Trad. Aurélio G. Neto et. al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha intuição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marilene Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: _____. *A filosofia de Diderot*. Sel. e Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cultrix, 1966. (Clássicos Cultrix).

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid et. al. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie, 2017.

ENTREVISTA. Sou um velho hippie (Entrevista com João Gilberto Noll), *Copo de mar*, 2000. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm. Acesso em: 23 abr. 2022.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijuapapo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg et. al. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Estudos; 319).

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2020.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Trad. Vera Lucia A. R.; Org. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 215. (Ditos e escritos I).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang. *A metamorfose das plantas*. Trad. Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. B.; rev. Suely Rolnik. 21. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 206).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RIO, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Org. Luciana Villas Bôas; Trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 37, p. 25-44, 2012.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. New York: Routledge, 2007.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda L. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LISPECTOR, Clarice. “Restos do carnaval”. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

MAINBERGER, Sabine. No remoinho da tendência-espiral – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. Trad. Tércio Loureiro Redondo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 203-218, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Biblioteca do pensamento moderno).

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MORICONI, Ítalo. Tentando captar o homem-ilha. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 2/3, p. 21-29, 1987.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Plenos pecados – Preguiça).

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NOLL, João Gilberto. Matriarcanjo. In: APPEL, Carlos Jorge (Org.). *Roda de Fogo: 12 gaúchos contam*. Porto Alegre: Movimento, 1970. p. 64-66.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes J. J. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PECORELLI, Biagio. *Poéticas do sacrifício (1960-1978): excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena*. 2019. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

PELBART, Peter Pál. Da loucura à desrazão. In: PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 90-99.

PEREIRA, Thiago H. F. *Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à questão política*. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2015.

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

PERNIOLA, Mário. *Enigmas. Egípcio, Barroco e Neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2010.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005. (Coleção Atopos: novos espaços de comunicação).

PERNIOLA, Mario. Narrar fatos ou mostrar acontecimentos? In: PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Editora da UFSC, 2011.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POGGI, Christine. *Seguindo Acconci/visão direcionada. Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 158-171, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netto. *Urdimento. Revista de estudo em artes cênicas*, Florianópolis, n. 15, p. 45-59, 2010.

RILKE, Rainer Maria. Worpswede: capítulo 2. Trad. Enio Paulo Giachini. *Revista Filosófica São Boaventura*, Curitiba, v. 12, n. 1, p. 85-97, 2018.

ROSENFELD, Anatol. O teatro medieval. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. (Coleção Comunicação).

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do pequeno gesto, 2013.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007. (Coleção Debates).

SILVA, Regina Céli A. *Vampiros com dentes cariados: literatura e cinema em João Gilberto Noll, João do Rio e Bram Stoker*. Rio de Janeiro: Ágora da ilha, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. 2. ed. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação liberdade, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Trad. Thiago Mota Cardoso et. al. Brasília: IEB Mil folhas, 2019.

TURNER, Vitor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Alfaguara, 2015. (E-Book).

VASCONCELOS, Maurício Salles. Linhas transversais: Brasil. In: _____. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação liberdade, 2000.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Caminhando pela baía de San Francisco (Entrevista com João Gilberto Noll). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 38, p. 3-7, jun. 1998.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Conto: círculo, circuito. *Polifonia*, Cuiabá, v. 14, n. 16, p. 25-43, 2008.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares Críticos: línguas, culturas, literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições / Faculdade de Letras da UFMG, 1998. p. 201-210.

WEIS, José. João Gilberto Noll: o tempo da cigarra. *Brasil/Brazil: revista de literatura brasileira*, Rio Grande do Sul, n. 17, p. 88-89, 1997.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass – Folhas de relva*. 2. ed. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2019.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon - Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, v. 17, n. 17, p. 93-104, 1991.

ZILBERMAN, Regina. et al. A literatura é um terreno de liberdade. *Autores gaúchos – João Gilberto Noll (Instituto Estadual do Livro)*, Porto Alegre, v. 23, p. 3-8, 1989.