Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Thales Henrique Duarte Monnerat

Orfandade e errância em João Gilberto Noll

Rio de Janeiro
2023

Thales Henrique Duarte Monnerat

Orfandade e errância em João Gilberto Noll

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.ª Dra. Ieda Maria Magri.

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

N793 Monnerat, Thales Henrique Duarte.
Orfandade e errância em João Gilberto Noll / Thales Henrique Duarte Monnerat. – 2023.
87 f.

Orientadora: Ieda Maria Magri.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Noll, João Gilberto, 1946-2017 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Noll, João Gilberto, 1946-2017 – Personagens – Teses. 3. Órfãos - Teses. 4. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 5. Espaços públicos – Teses. 6. Tempo na literatura – Teses. I. Magri, Ieda, 1977-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Thales Henrique Duarte Monnerat

Orfandade e errância em João Gilberto Noll

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de junho de 2023.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Ieda Maria Magri (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Carolina Correia dos Santos

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof. Dr. Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pelos encontros proporcionados e pela contribuição fundamental à minha formação;

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UERJ e ao seu corpo docente, principalmente aos Professores Doutores Roberto Acízelo de Souza, Nabil Araújo, Leonardo Davino de Oliveira, Giovanna Ferreira Dealtry e Cláudia Amorim, que ampliaram a perspectiva dos meus estudos em seus respectivos cursos;

À Professora Doutora Carolina Correia dos Santos e ao Professor Doutor Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo, pelos apontamentos e observações na Qualificação, que foram determinantes para a conclusão deste trabalho, e por aceitarem compor a banca examinadora desta dissertação;

Às minhas filhas, Alice e Eva, pela paciência, compreensão e incentivo. À minha mãe, Suely, meu pai, Tales e minha irmã, Thalita, pelo carinho e apoio de sempre. À Carla Lemos, pela cumplicidade, parceria e estímulo constantes.

À Professora Doutora Ieda Maria Magri, pela orientação desde a Especialização em Literatura Brasileira na UERJ, por todos os comentários, observações, revisões e conversas realizadas durante a pesquisa.

Por que eu era o homem que vivia a fugir?

João Gilberto Noll

RESUMO

MONNERAT, Thales Henrique Duarte. *Orfandade e errância em João Gilberto Noll*. 2023. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação tem como objetivo analisar a figura do órfão nos protagonistas de João Gilberto Noll, em seus deslocamentos errantes no espaço urbano, mais especificamente em *Alguma coisa urgentemente, Berkeley em Bellagio* e *Lorde.* Nela investigamos como as narrativas configuram a orfandade e a errância no narrador-personagem, através de uma linguagem que mobiliza variações rítmicas e seus efeitos nas temporalidades do presente, em suas diferentes dimensões.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Subjetividade. Orfandade. Errância. Espaço urbano. Tempo e ritmo. João Gilberto Noll.

ABSTRACT

MONNERAT, Thales Henrique Duarte. *Orphanhood and wandering in João Gilberto Noll.* 2023. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

The present dissertation aims to analyze the orphan figure in João Gilberto Noll's protagonists, in their wandering displacements in the urban space, more specifically in Alguma coisa urgentemente, Berkeley em Bellagio and Lorde. We investigate how the narratives configure the orphanhood and the wandering in the narrator-personage, through a language that mobilizes rhythmic variations and its effects in the temporalities of the present, in its different dimensions.

Keywords: Contemporary brazilian literature. Subjectivity. Orphanhood. Wandering. Urban space. Time and rhythm. João Gilberto Noll.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	**O NARRADOR ÓRFÃO**	13
2	**ESPAÇOS DE *BERKELEY EM BELLAGIO* E *LORDE***	40
3	**DIMENSÕES RÍTMICAS NA ESCRITA, NO CORPO E NA VOZ**	63
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

A obra literária de João Gilberto Noll (1946-2017) tornou-se fonte de diversas pesquisas, reunindo ensaios, artigos, capítulos de livros, dissertações e teses. Sua fortuna crítica privilegia a temática da errância, em que a análise do espaço ficcional se constrói de modo a abrigar uma narração, predominantemente em primeira pessoa, que apresenta andarilhos incapazes de estabelecer uma comunicação eficaz, perdidos em meio aos grandes centros urbanos. Ou personagens no papel de escritor, de ator, protagonistas nunca em plena atividade, sendo essa inoperância o aspecto principal que acompanha o percurso indeciso desses narradores, relacionados, frequentemente, a marginalidades de caráter social, cultural e sexual.

Nas produções acadêmicas sobre Noll, foram possíveis mapear abordagens em que predominam as seguintes palavras-chave: corpo; imagem; encenação; autoficção; autobiografia; erotismo; homoerotismo; cinema; simulacro; contos; escrita e sujeitos fragmentados; trânsito e dispersões; exílio; escritor em trânsito; errância; território; a escrita fora de si; sujeito e precariedade; performance; vulnerabilidade; utopia; loucura; memória; espaço; romance *queer*. Leituras que confirmam as múltiplas versões da sua literatura.

Tendo como grande referência a escritora Clarice Lispector, segundo confessou em várias entrevistas, sendo ela o principal motivo da descoberta de sua vocação literária, sobretudo a partir da leitura de *A paixão segundo G.H.,* Noll se enveredou, conforme comentário de Ítalo Moriconi, pela radicalidade da "vida de escritor artista, sem concessões"[1]. Grande parte da trajetória artística do escritor gaúcho foi vivida no Rio de Janeiro, onde exerceu, inicialmente, a profissão de repórter de cultura, escrevendo sobre literatura, teatro e música, sendo, inclusive, colega de redação de Torquato Neto. Além de atuar, momentaneamente, como revisor em pequenas editoras e redator de publicações institucionais em órgãos públicos.

Entre os anos de 1969 e 1986, período de efervescência cultural, marcada pela contracultura e pela geração do desbunde, ao mesmo tempo em que perseguições políticas e violências sistemáticas eram recrudescidas pela ditadura

[1] MORICONI, Ítalo. [Orelha do livro]. In: ILHA, 2021.

militar, a trajetória de Noll pelo Rio resultou em sua estreia na literatura, com a publicação do livro de contos *O cego e a dançarina* (1980), contemplado com o prêmio Jabuti (1981), na categoria autor revelação. *Alguma coisa urgentemente,* conto que compõe o livro, transpõe a atmosfera sombria e as aflições do processo político daquela época para a relação de um pai e de um filho adolescente, deixado sozinho num apartamento, em volta às dúvidas e apreensões relacionadas aos subterfúgios de seu pai, já que as circunstâncias que o envolviam não poderiam ser reveladas.

Noll publicou dezenove livros, entre contos e romances, em mais de trinta anos de vida literária, alguns traduzidos para o italiano, o espanhol e o inglês. Seus textos também circularam em outras mídias e linguagens artísticas, sendo adaptados para o cinema e o teatro, com destaque para os filmes *Nunca fomos tão felizes* (1983)*,* adaptação do conto *Alguma coisa urgentemente,* com direção de Murilo Salles e *Hotel Atlântico* (2009)*,* dirigido por Suzana Amaral. O escritor Sérgio Sant´anna[2] considerava Noll um dos autores contemporâneos brasileiros mais importantes, assim como o argentino César Aira, que confessou, em entrevista ao FestiPoa Literária em 2012, que Noll: “foi tão aterrador como Guimarães Rosa. Pensei: eu deveria ter escrito aquilo. (...) Espero que algum tradutor argentino consiga fazer justiça a esse trabalho.” (ILHA, 2021, p. 102).

Na monografia *Poética do olhar em Lorde,* desenvolvida, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Ieda Magri, na especialização em Literatura Brasileira pela UERJ em 2020, analisamos a interação entre a linguagem visual e a verbal nos modos de observação em que o narrador-personagem se confronta com a identificação mutante do outro e do espaço urbano. A análise se encaminhou para a maneira de ver a partir do trânsito pelas fronteiras da identidade e do espaço, em que o narrador-personagem atravessa a fim de esvaziar e alterar categorias elementares da percepção, como o tempo, o espaço e a noção de sujeito. Uma maneira de olhar que solicita roteiros a serem construídos a partir do que se observa, criando alternativas à eterna condição de perda vivenciada pelo protagonista do romance. A constante busca do outro, sem que se concretize o encontro desejado.

A continuidade no estudo da obra de João Gilberto Noll no mestrado vem proporcionando reflexões que, ainda que não se dediquem exclusivamente à

[2] Sérgio Sant´anna em *Mergulho Noll*, do livro *Canção de amor para João Gilberto Noll,* p. 87.

dimensão do olhar, dialogam com essa temática a partir de *Alguma coisa urgentemente,* conto que será retomado por diferentes ângulos ao longo desta dissertação. Nossa abordagem se concentrará no conjunto de operações que se articulam através da orfandade, da errância e do ritmo, em que as principais linhas de força de sua obra – subjetividade, espaço-tempo e linguagem – serão revisitadas.

Os narradores anônimos, protagonistas dos textos, mapeiam seu trânsito pelo espaço urbano e ao mesmo tempo formulam ideias, elaboram imagens com os fragmentos recolhidos na travessia pelo espaço-tempo dilatado, em sintonia com a diversidade de ritmos que compõem sua narrativa. O corpo-marginal circula e costura sua poética na geografia das cidades em que provisoriamente habita, enquanto se torna o seu próprio meio de travessia**.** Com isso, aproximações entre a forma de experimentar o espaço urbano e as reflexões sobre a sua escrita serão aprofundadas nessa dissertação.

Partimos da cena em que o filho adolescente, narrador do conto, vivendo num apartamento que vai se tornando inóspito, está diante da iminente morte de seu pai, que o olhava “com os olhos duros” (NOLL, 1980, p. 19), algo que vem à tona e impele o atônito narrador a agir, embora não se saiba (e jamais saberemos) o que, de fato, precisa fazer nem por qual caminho deva prosseguir. Nesse conto que inaugura a trajetória literária de Noll, o olhar do pai moribundo figura uma espécie de núcleo irradiador de um conjunto vertiginoso de ausências e de indeterminações que funcionam como motriz da sua literatura. Uma multiplicidade de forças conflituosas se inscreve no corpo de um narrador que passa a se deslocar no mundo de forma errante e impetuosa, características também presentes nos personagens do livro seguinte, *A fúria do corpo* (1981).

Em torno de um ambiente de clandestinidade, visto que o pai nada poderia esclarecer acerca dos fatos ocorridos, o apartamento em estado de abandono, a experiência da orfandade vai se constituindo para o narrador. Sendo assim, a alternância entre os sucessivos abandonos e as formas de evasão atreladas a esse desamparo se torna relevante para o nosso estudo. Sob o signo da falta, envolvendo a metáfora do escritor fracassado, a decadência de sua autoimagem, a melancolia e o vagar sem destino desse narrador-personagem que, diante da contingência que se abre pelos caminhos percorridos, insistentemente reaparece nos romances.

Dessa maneira, a proposta da dissertação é refletir de que maneira *Alguma coisa urgentemente,* do livro *O cego e a dançarina* (1980), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), que constituem as principais obras analisadas na pesquisa, apresentam subjetividades compreendidas como zonas de inscrições dinâmicas e constantes, que ressignificam o hiato entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e o outro, entre a subjetividade e o corpo a partir dos processos de deslocamento, termo que remete a uma relação tanto espacial quanto temporal, e dos diferentes contextos rítmicos que movem os narradores órfãos e andarilhos.

Alguns títulos dos livros de Noll remetem a essa espacialidade inacabada, como *Hotel Atlântico* (1989), *A céu aberto* (1996), *Solidão continental* (2012). No ponto de encontro entre diferença e incompletude, ponte enviesada entre o ser e o seu avesso, a errância que move os narradores é uma forma de habitar esse lugar estranho que reaparece nos textos. À medida que a relação entre ato, sujeito, espaço e texto, abertos a uma mútua fecundação, amplia a atuação de corpos heterogêneos na narrativa, a experiência do tempo do enunciado e do tempo da enunciação reorganiza as sobras do mundo ao aproximar o vivido e o narrado, o corpo e a escrita, em que o presente dos corpos se atualiza a cada instante.

Livros sequenciais, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* apresentam um mesmo narrador-personagem, que realiza uma viagem ao exterior para viver a experiência de escritor residente, dando aulas e palestras nas universidades estrangeiras, com a finalidade de escrever seus novos romances. Esses dois livros são os que reúnem, de forma mais evidente, elementos biográficos do autor, transfigurados por uma escrita cuja performatividade borra os limites entre fato e ficção, aproximando literatura e vida ao fazer do corpo do escritor matéria-prima de experimentos literários e artísticos, como observou Paloma Vital em seu artigo, "*A escrita performática de João Gilberto Noll*."

A forma como Noll condensa e espacializa o tempo narrativo em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* permite que reflitamos sobre um tempo topológico, como afirma a crítica argentina Graciela Speranza em seu livro *Cronografias*, que complexifica percepções histórico-temporais experimentadas na contemporaneidade. Nesse contexto, é produtivo o conceito de *heterotopia*, de Michel Foucault, que analisa formas de usar os diversos espaços, e a formulação de Mariano Siskind, associando a experiência da orfandade com a ideia de "cosmopolitismo da perda", que ele

considera central à literatura de Roberto Bolaño, César Aira, Clarice Lispector e João Gilberto Noll. Órfãos, errantes e párias, os personagens de Noll se situam na fronteira das temporalidades e num espaço liminar “para quem não há mais um mundo sob os pés e que podem apenas permitir-se habitar no tempo e no espaço de seu próprio deslocamento” (SISKIND, 2020, p. 58).

Dessa forma, a dissertação se divide em três capítulos. O primeiro, “O narrador órfão”, desenvolve o sentido de orfandade a partir da perspectiva melancólica do protagonista de *Alguma coisa urgentemente*, tendo como apoio comentários sobre a adaptação cinematográfica, *Nunca fomos tão felizes*, a fim de analisar os diferentes níveis da experiência do abandono, colocados como incitações aos constantes deslocamentos dos protagonistas dos outros romances. No segundo, “Espaços de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*”, o deslocamento errante do narrador-personagem dos dois romances, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, é analisado através da sua relação com o espaço, que vai do mais ínfimo ao mais íntimo, estabelecendo linhas de fuga a partir da errância como modo de ocupar provisoriamente os lugares determinados, implicando numa travessia sujeita a interrupções e acelerações, variações que participam das metamorfoses corporais dos protagonistas. O último capítulo, “Dimensões do ritmo na escrita, no corpo e na voz”, traça relações entre as obras analisadas e os diferentes contextos ritmos que se tornam perceptíveis através do movimento dos narradores pelos espaços descritos no conto e nos romances, que oscila diante do conjunto poético-sinóptico de imagens formadas pelo caleidoscópio urbano do narrador-personagem.

1 O NARRADOR ÓRFÃO

A partir do conto inaugural de João Gilberto Noll, *Alguma coisa urgentemente*, que integra a antologia organizada por Ítalo Moriconi, *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), este capítulo propõe analisar uma característica específica, a da orfandade, como chave de leitura do principal personagem do autor, um andarilho-viajante que vaga pelos seus livros, experimentando o espaço da cidade ao se mover entregue ao abandono, tendo como consequência o esvaziamento de todo convívio. Na conjugação da escrita a um permanente deslocamento, a identidade e a vida passada rasuradas derivariam dessa ausência que o conto encena através de imagens sugestivas de um dilatado espaço vazio.

Diante de um contexto de incertezas, do descentramento do sujeito e do deslocamento de um ponto de vista totalizador para uma pluralidade de vozes, a literatura de Noll se torna relevante para discutir uma série de questões atuais. No ensaio, *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer reforça essa perspectiva:

> Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.32)

A escrita sem fim, sem finalidade e destinação, em nome de uma potência de excentricidade, que é a negação do negócio num mundo que transforma a própria vida em produto. Em face do abismo resultante dessa impossibilidade referencial, a subjetividade que emerge dessa linguagem, a fim de fazer das pequenas sobrevivências uma narrativa, recomeça sempre um jogo entre a *perlaboração*[3], processo reflexivo que gera um passado reescrito, e o inacabamento, fronteira porosa entre diferença e incompletude, que se estende potencialmente ao infinito. A rememoração como projeções enganosas da opacidade da memória, das sombras do sujeito enquanto um outro.

[3] Cf. o ensaio “Re-escrever a modernidade”, do livro *O inumano: considerações sobre o tempo,* em que Jean-François Lyotard faz uma leitura do contemporâneo como movimento de constante retorno ou *perlaboração* da modernidade.

Em *Alguma coisa urgentemente,* esse jogo decorre da proximidade entre a morte e a vida, que, diante das variadas figurações da falta encontra na escrita a possibilidade de afirmar a existência do que se ignora ou se prefere ignorar. O esperado, o conforto e a proteção se misturam às noções de risco e incômodo, forças desestabilizadoras que perfuram, pelo invisível, o mundo vivido pelo narrador. O trânsito conflituoso entre o dentro e o fora se mostra pela subjetividade melancólica do protagonista, que herda do espanto ou do desassossego o elemento propulsor para os deslocamentos e as transformações dos outros personagens de Noll, resultando no olhar atento e desestabilizador diante das coisas que o rodeiam.

Ao realizar uma leitura do conto a partir do cenário político brasileiro dos anos da ditadura, Paloma Vidal, em sua tese de doutorado, afirma que o texto:

> Fala da causa perdida do pai e da desorientação do filho diante da incógnita do futuro. Fala de toda uma épica revolucionária perdida. Só que a perda aqui (...) aduba, prepara o terreno para um outro tempo e para uma outra escrita. A perda mobiliza, mas tem seu tempo próprio, que exige uma suspensão da ação. A indefinição do conto, o que o conto deixa propositalmente indefinido, ou seja, o futuro do filho e o passado do pai, anuncia um tempo em que não há mais lugares marcados, nem na política nem na estética, um tempo órfão que abre as portas para uma nova escrita. (VIDAL, 2006, p.74)

A narrativa oferece vagas circunstâncias do relacionamento pai-filho, em que ambos não estabelecem nenhuma proximidade afetiva com outras pessoas ou com o espaço. Através de cortes repentinos, que forjam no texto uma temporalidade distorcida, percebemos como essa contingência se torna fundamental para o desenvolvimento da trama. Encaminhado a viver temporariamente num internato, logo após a prisão de seu pai, acusado de tráfico de armas, o protagonista quase nada sabe sobre a figura paterna, apenas que “vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade”, sendo reconhecido por “sua rotatividade” (NOLL, 1980, p. 11).

No primeiro parágrafo do conto, o ambiente familiar acolhedor da infância do narrador é descrito em passeio por uma praça de Porto Alegre, em que seu pai

> ensinava os nomes das árvores [...], a região de origem [...] dizia que o mundo não era só aquelas plantas, era também as pessoas que passavam e as que ficavam e que cada um tem seu drama. Eu lhe pedia colo. Ele me dava e assobiava uma canção medieval que afirmava ser a sua preferida. (NOLL, 1980, p. 11)

Esse segmento inicial dialoga com os ensaios de Walter Benjamin sobre a crise na transmissibilidade da experiência e sobre a categoria de narrador do romance moderno. Anterior a esse narrador moderno, o da tradição oral, aquele que transmite uma experiência oriunda de uma tradição compartilhada por determinada comunidade, é aquele capaz de oferecer conselhos. Essa tradição se atualizaria em cada geração e teria continuidade a partir da palavra do pai transmitida para o filho.

A oralidade, com isso, constitui um dos aspectos fundamentais da narração, que remonta à história da literatura, da poesia épica aos contos de fada, e aos saberes ancestrais. Para Benjamin (1986, p. 198) “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Nesse sentido, ele ressalta que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1986, p. 198). Sendo assim, o narrador é um instrumento pelo qual o fio dessas histórias se conecta a fim de encontrar outros caminhos.

É emblemática a parábola narrada por Benjamin, na qual o pai fala do seu leito de morte, sendo o conteúdo da mensagem menos importante do que a necessidade de transmitir, nesse limiar, a palavra que será herdada pelos filhos. O que é relevante é o falar do pai em seu leito e a escuta dos filhos, que reconhecem a necessidade de dar continuidade ao valioso saber recebido.

> Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. (BENJAMIN, 1996, p. 114)

Ao rememorar o convívio inicial com seu pai, o narrador-personagem do conto relaciona tanto a oralidade quanto o ato de ler o mundo a esse vínculo com algum tipo de experiência: “Quando você aprender a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo” (NOLL, 1980, p. 12). Quando, anos mais tarde, o pai retorna do presídio e volta para buscar o filho no internato, o menino imediatamente comunica: “Eu olhei para o meu pai e disse que eu já sabia ler e escrever” NOLL, 1980, p. 13). No entanto, essa promessa do pai não se cumpre, pois não há nada no conto que indique ser possível controlar o destino e a vida do

pai e do próprio narrador. Restam apenas as dúvidas e a angústia de ter que tomar uma decisão, sempre adiada.

Com isso, o cenário da perda da experiência e a impossibilidade da herança predominam na prosa de Noll. Benjamin relaciona essa situação a outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narração a partir do romance moderno. Introspectivo, o narrador moderno é aquele que "não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém" (BENJAMIN, 1986, p. 55).

A premissa de que "aprender a ler" resulta "possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive a você mesmo" extrapola a passagem da representação, que se refere a alguma anterioridade, para a apresentação de modos de enunciar como extensão do próprio corpo. Iser identifica que, no hiato entre o sujeito e a sua natureza, a incapacidade de o ser humano se definir serve de premissa para que o processo performativo, enquanto criação humana, prevaleça sobre a *mimesis*, restrita à imitação. Nesse deslocamento, o que se experimenta é "a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo", tendo em vista que "o que é encenado é a aparição de algo que não pode adquirir presença". Dessa maneira, "em literatura a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos", que, assim, "podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais" (ISER, 2013, p. 402).

A matéria-prima das narrativas de Noll deriva da pobreza da experiência para colocar em cena, ou seja, oferecer a imagem, encenar uma necessária condição inaugurada pela orfandade, a partir da qual o narrador de Noll age por inércia, no vínculo que se estabelece com os espaços desconhecidos da linguagem, do corpo, da cidade e do pensamento. Um processo de aprendizagem, com isso, é desenvolvido sem o conteúdo iluminista que orienta o indivíduo na passagem da infância para a vida adulta.

> O sujeito atento (ao espetáculo do mundo) e distraído (por seu espetáculo íntimo) é sujeito pela metade, sujeito dividido, sujeito que nunca se engaja realmente, nunca dá ao real uma adesão integral. Não porque critique o real, mas porque sabe que sempre há alguma outra opção, e o vagar entre as diversas opções é o seu modo de ser. Há sempre uma exigência de *travelling* a provocar uma mudança de foco. A atenção distraída (…) é um estado de *travelling* permanente. A ficção de Noll fala desse radical *desengajamento* frente à realidade. (MORICONI, 1987, p. 26)

Em tempos de descrença na redenção utópica da humanidade, a melancolia serviria de base para uma formação possível na contemporaneidade. Não se realizaria pelo acúmulo de saberes, mas por momentos em que imagens, sensações, espacialidades, tempos históricos e pessoais se mesclam, desorientando o aprendizado segundo uma perspectiva racionalista, unívoca e cronologicamente progressiva, que atingiria o ápice na maturidade. O ser melancólico, dessa maneira, vagueia pelo vale das sombras, experimentando uma aprendizagem constituída à deriva, que segue o percurso indisciplinado do pensamento, a fim de estabelecer relações entre os enunciados capazes de promover interpretações mais complexas.

Essa condição se manifesta no rapaz abandonado de *Alguma coisa urgentemente* e avança à medida que o processo de deterioração do corpo do seu pai se acelera ao longo do conto. Diante da sucessão de acontecimentos inexplicáveis, a confusão que paira sobre o protagonista configura situações que não se conecta por nexos de causalidade. O saber é constituído na falta de perspectivas ligadas a formas de representação em profundidade, que se referem ao modo de ver que, ao privilegiar a totalidade, constitui-se num instrumento da clareza racional, do equilíbrio e da harmonia.

A segurança dos primeiros anos de vida do protagonista se manifesta numa linguagem, a princípio, terna, com imagens dos passeios com o pai, o colo, o assobio familiar, mas logo se transforma num ambiente de absoluta insegurança, através de uma linguagem da supressão, que nada esclarece. Tudo passa a coexistir de modo provisório num espaço labiríntico, em que os personagens não se falam e não se comunicam com os outros. No auge da solidão e da angústia, o narrador lamenta: “Mas precisava me comunicar com alguém, contar o que estava acontecendo. Mas quem?” (NOLL, 1980, p. 16).

A rotatividade se impõe a eles, que precisavam viver se mudando, como se estivessem numa fuga incessante: de Porto Alegre para o interior do Paraná, Ponta Grossa, depois para São Paulo e finalmente chegando no Rio de Janeiro; habitando diferentes lugares, como o da Rua Ramiro Barcelos (localizada no bairro de criação do autor), para a casa da vizinha, depois o colégio interno, passando por uma pensão barata até se fixarem no apartamento da Avenida Atlântica, de uns amigos desconhecidos do pai. Como observa Marcos Neviani, no ensaio *Manifestações do*

grotesco em "Alguma coisa urgentemente", de João Gilberto Noll, os personagens de Noll:

> estão sempre em trânsito, ainda que sem uma trajetória definida. Entretanto, no caso deste conto de Noll, não apenas o protagonista possui essa qualidade de indivíduo errante, pois seu pai trata-se, também, de uma pessoa cuja identidade é desconhecida e tem a perambulação como uma de suas principais características. (...) De fato, a gênese do pai do narrador, e do filho consequentemente, é a rotatividade. (NEVIANI, 2011, p.279)

Quando o pai retorna da prisão para buscar o filho e levá-lo para morar no Rio, sua nova condição de mutilado é sintetizada numa única frase: "Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço" (NOLL, 1980, p. 13). Segundo Márcia Regina Xavier da Silva, na relação entre pai e filho existe

> uma inscrição metonímica da alegoria da amputação que, sofrida no corpo do pai, marca a falta da relação entre eles; a operação é sempre de perda, anunciada de uma forma reta, seca, sem emoção; o que aponta para o signo do silêncio que já se inscrevera desde cedo no filho: "[...] e saí dizendo no mais silencioso de mim: – Ele [o pai] vai bem." (SILVA, 2006, p.65)

O lugar, ainda que "bem mobiliado", só "vivia vazio" (NOLL, 1980, p. 14), acentuando toda a obscuridade que o envolvia. "– Eu quero saber – eu disse para o meu pai. – Pode ser perigoso – ele respondeu. E desliguei a televisão como se pronto para ouvir. Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar" (NOLL, 1980, p. 14).

O jovem, em vão, questiona sobre a vida, o trabalho, as atividades do seu pai, que nada diz e mais uma vez desaparece. Ele se conforma a esses sumiços repentinos, bem como às dúvidas em torno do apartamento abandonado: "E eu já tinha me acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, porque vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali" (NOLL, 1980, p. 14). Em *A estética do silêncio,* um dos ensaios de *A vontade radical*, Susan Sontag afirma: "A cena converteu-se para uma sala vazia" (SONTAG, 1987, p. 13), ao se referir aos procedimentos de alguns artistas, como Rimbaud, Marcel Duchamp e André Breton, em relação a esse impasse. Os abandonos que figuram no conto determinam

formas erráticas de representação, contribuindo para que a sala ou a apartamento permaneçam vazios. Assim, ainda que os giros da narrativa, de modo tautológico, deixem vestígios, o narrador nunca se volta a eles, nada se recupera, deixando esse núcleo vazio presente no texto.

A sucessão das perdas no conto se opera subitamente e trama na linguagem a orfandade característica do conjunto das obras de Noll. No lugar da explicação, a economia das palavras, descrições mínimas narradas através de elipses, cortes e lacunas colocadas em instantes cruciais da narrativa. Assim como na passagem: “No dia seguinte meu pai voltou, apareceu na porta muito magro, sem dois dentes” ou quando o pai afirma categoricamente: “Eu vim para morrer” (NOLL, 1980, p. 15). Antes desse segundo retorno do pai, o narrador, que vivia sob a escassez de dinheiro, decide se prostituir. A cena é narrada de maneira direta e pormenorizada, em oposição ao modo sucinto dos pontos luminosos e decisivos do texto.

> – Quer entrar? – o homem me disse.
> Eu manjei tudo e pensei que estava sem dinheiro.
> – Trezentas pratas – falei.
> 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 as três notas de cem abertas, novinhas. E eu nu e o homem começando a pegar em mim, me mordia 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. (NOLL, 1980, p. 15)

O narrador-personagem prossegue através de uma narrativa que não oculta o paroxismo de imagens, os excessos de um jovem que não disfarça suas contradições. O autor também evidenciava esses ímpetos em entrevistas. Ao ser questionado sobre o motivo de escrever, disse: “às vezes a gente escreve pra não ter que matar alguém” (ILHA, 2021, p. 153).

O contraste entre o distanciamento e a displicência do pai ao responder de forma lacônica sobre a prostituição do filho: “O meu pai me olhou sem surpresas e disse que eu procurasse fazer outra história da minha vida.” (ILHA, 2021, p. 15), e o interesse do protagonista em detalhar e expor o ato indica como a mudança de ênfase entre as passagens do texto sugere tanto o estado de abandono, intensificado com a prostituição do seu corpo, o desabrigo que se forma dentro e

fora do narrador, quanto a ritualização da palavra a partir dessa abertura ao real, que acontece nos trechos em que o excesso e a crueza das imagens recusam estrategicamente a síntese. Sobre essa escrita que poreja em cada frase, Silviano Santiago comenta, a respeito de Noll, que: “A grafia porosa é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites” (SANTIAGO, 1989, p. 77-78).

Quando o pai diz que em breve vai morrer, essa situação-limite é elaborada em silêncio pelo narrador: “Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente.” (NOLL, 1980, p. 16). Seu impasse é fracionado em estágios difusos, como nas aparições em que o título do conto se expressa pela locução verbal, “precisar fazer”, em diferentes tempos. Como na primeira ocorrência acima, em que, diante do mar, “precisava fazer alguma coisa urgentemente”. Junto ao pai, já doente, constata que: “O pulso ainda tinha vida. Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava” (NOLL, 1980, p. 16). Na última frase do conto, em que ficou “parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente.” (NOLL, 1980, p. 19). Passado, presente e futuro emaranhados numa frase que nunca se realiza em gesto efetivo.

Cogita fazer uma denúncia do “pai para a polícia para (...) ganhar casa e comida em algum orfanato, ou na casa de alguma família”, logo se contradiz: “Mas não, isso eu não fiz porque gostava do meu pai (...), eu tinha pena do meu pai deitado ali no sofá, dormindo de tão fraco” (NOLL, 1980, p. 16). Sobre a hipótese de viver num orfanato, convém entendermos sobre os diversos aspectos que envolvem a palavra órfão e seus cognatos, noções centrais para esta dissertação. No dicionário da língua portuguesa, órfão designa quem perdeu a mãe, o pai ou alguém que estimava. Metaforicamente, possui uma conotação mais ampla e indica desamparo e falta de outros tipos de proteção fundamentais. Sua origem etimológica traz o termo grego *orphanós*, que apresenta duplo sentido: vazio, carente de algo; órfão. No latim assume a forma *orphanus*, com o mesmo significado grego, e, posteriormente, foi incorporada às variações das línguas românicas. Cognato de *orphanós*, a palavra latina *orbus,* embora possua o mesmo sentido de desamparo e de privação do termo grego, apresenta outra especificidade ao designar alguém

privado da vista, não apenas dos progenitores. O catalão e o romeno ainda usam *orb* para se referir a cego. Na língua italiana, *orbo* significa tanto órfão como cego. Como veremos neste capítulo, a relação entre a cegueira e a orfandade, que aparece no conto, é bastante recorrente nos textos de Noll.

Na literatura, a temática da orfandade do sujeito tem como referência os textos do escritor romântico Jean Paul Richter (1763-1825), um dos principais autores alemães a abordar o desencantamento e o desespero diante da ausência de um poder sobrenatural que regeria o universo. Num trecho de “Discurso de Cristo morto, ao qual, do alto do edifício do mundo, proclama que nenhum Deus existe”, publicado em 1796, Jean Paul afirmava que todos somos órfãos, restando o caos e o clamor incessante das sombras abandonadas sobre a terra:

> As sombras descoloridas se dissolveram, como névoa branca, que a geada formava no sopro quente derretido; e tudo ficou vazio. Então, chegavam, terrível para o coração, as crianças mortas que, no campo de Deus, despertavam no Templo e se jogavam diante da excelsa figura no altar e diziam: “Jesus, nós não temos nenhum Pai?”. – E ele respondeu com lágrimas torrenciais: “Nós todos somos órfãos, eu e vós, nós estamos sem Pai”. (LELIS, 2021, p. 243)

Com isso, o escritor alemão, embora se atenha à hipótese de fim de uma ordem teológica dominante no mundo e seus desdobramentos na humanidade, dialoga com o conceito de “cosmopolitismo da perda” desenvolvido por Mariano Siskind, em seu ensaio sobre a sensação de desamparo total em virtude da crise na ideia mesma de mundo, condição que ultrapassa fronteiras nacionais ou culturais. Não sendo mais possível restabelecer um sentimento de esperança comunitária, ligado a ideia de pertencimento e identidade, bem como de troca e convívio, que se baseiam em relações harmônicas entre o ser humano e a natureza, Mariano argumenta que

> qualquer tentativa de reparar vínculos sociais partidos invocando noções remodeladas de comunidade – não importa quão pós-fundacional, pós-comunitária, pós-nacional e transcultural sejam – soa voluntarista e excessiva em sua aspiração de ressuscitar práticas de solidariedade sociopolítica inscritas em projetos emancipatórios que se mostraram ineficazes. Em outras palavras, a postulação de horizontes comunitários locais ou globais para agência cultural e política depende de experiências de pertencimento que não estão mais disponíveis no contexto do fim do mundo. (...) Em *Cosmopolitan Desires*, defini o discurso dos cosmopolitismos marginais (...) como uma fantasia narcisista do pertencimento universal que efetivamente criou comunidades modernistas globais, as quais abriram novas possibilidades discursivas deslocadas e

> modos de pertencimento neurótico para cosmopolitas latino-americanos. Contudo, novamente, mesmo esses modos de ser-no-mundo já-não-cosmopolitas, mas neuróticos-negativos-aporéticos-fantasmagóricos, são afirmativos e esperançosos demais para o sujeito deslocado do fim do mundo, cuja forma precária e inefável frustra a possibilidade de ser posto no centro de qualquer escatologia redentora, seja ela cosmopolita, *global-de-baixo*, nacional-popular ou subalternizante. (SISKIND, 2020, p. 28-30)

O narrador de *Alguma coisa urgentemente* compõe esse quadro de órfãos observado por Mariano, inserido no processo que ele nomeia por “desmundificação”. Vista sob o olhar do pai morto, a experiência de orfandade ganha uma conotação mais ampla, indicando um sentido desmedido de perda de um horizonte afirmativo e uma prodigalidade em relação ao dinheiro, embora nunca tenha recursos, que desencadeia no próprio corpo prostituído. O sujeito fragilizado passa a vagar sem destino e sem origem, como nos romances posteriores, e se torna um andarilho desmemoriado, pária e apátrida, incapaz de fazer de suas travessias uma possibilidade de acúmulo de experiências significativas. Nada fica cautelado com o narrador, sobretudo seu corpo, que emana uma variedade de fluidos, de líquidos e de substâncias amorfas, entregando-se aos fluxos e movimentos localizados numa subjetividade que está sempre emergindo.

Ao dizer que não existe um centro fundante do pensamento, já que toda elaboração retorna para ser suplementada por discursos divergentes, formando diferentes constelações, Jacques Derrida defende a ideia de que a nossa condição é fundamentalmente marcada pela sensação de orfandade, que se baseia na perda da origem da verdade do ser. A morte do pai se relaciona a uma escrita que se constitui em aberto, na ausência da origem e da voz controladora. O próprio pensamento é uma forma de inscrição no inconsciente, uma escrita preliminar a nossa capacidade de, enquanto alfabetizados, transmitir para o papel o que pensamos.

> Pai, Deus, rei, sol, capital, bem, chefe, metáforas que marcam o *valor*, a *hierarquia*, a *força*, a *violência* e o domínio da "verdade" presente no discurso por aquele que o cria, o assiste e responde por ele. A *escritura*, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso *parricida*: assassina seu pai, escapa de seu controle, significa em sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para *inseminar-se* e *disseminar-se*, longe do olhar paterno e de sua voz. O *parricídio* é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho. (SANTIAGO, 1976, p. 57)

Na biografia escrita por Flávio Ilha, *João aos pedaços*, num poema chamado *Nesta praça,* Noll indaga: “Serei meu próprio pai, meu filho / meu sorvedouro / minha raiz? / Que vigília tomará o meu lugar / em tudo o que esqueci de mim?”. (ILHA, 2021, p. 114). Em *Alguma coisa urgentemente* esse espectro sobrevive num pai enigmático, no órfão abandonado e numa história desconjuntada, pouco unificada em certezas, elementos que se mostram como colagens de fragmentos que não se formam de modo harmônico, subvertendo a linguagem informativa ao desarticular palavra, corpo e realidade.

Adaptação de *Alguma coisa urgentemente* para o cinema, o filme “Nunca fomos tão felizes”[4] tem como cenário principal um apartamento com poucos objetos, as salas amplas e grandes janelas envidraçadas com vista para o mar de Copacabana. Em reportagem ao jornal *O Globo*, no ano de 1984, Noll comenta sobre a produção audiovisual que levou seu texto para as telas:

> Há uma identidade enorme entre o conto e o filme. O clima do filme é também de alguma coisa urgentemente. Há uma insuficiência de ser na vida do garoto, ele não tem condições de conhecer porque existe um vazio muito grande permeando a relação dele com o pai. Quando cheguei ao Rio, há 15 anos, o que norteava o momento político era a questão da segurança, tanto para o sistema quanto para os opositores. E eu me senti muito sem pai, muito sem referência política e existencial. (ILHA, 2021, p. 126)

O título do filme se refere a um slogan divulgado pela Rede Globo nos anos 70, período da vigência do AI-5, marcado pela ascensão repressiva da violência da ditadura brasileira. A impossibilidade de comunicação e de conhecimento

[4] Longa-metragem de 1984. Direção de Murilo Salles. Roteiro de Alcione Araújo, Murilo Salles e Jorge Duran. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Montagem: Vera Freira. Música: Sergio Saraceni. Elenco: Cláudio Marzo (o pai), Roberto Bataglin (o filho), Suzana Vieira, Meiry Vieira. Produção: Embrafilme/Salles&Salles, L.C. Barreto. Distribuição: Embrafilme. 1h30, color. Estreou no Festival de Cannes de 1984 e foi apresentado no Festival de Locarno, onde recebeu o Leopardo de Bronze de Melhor Filme. No Festival de Cinema de Brasília, o prêmio de melhor filme para o júri oficial e de público.
O cenário e o conceito da espacialização do filme tiveram a consultoria de Tunga, artista plástico e arquiteto. No encerramento do longa, o título, dividido em duas partes, aparece invertido, com estilos gráficos diferenciados para cada metade da frase: primeiramente surge “tão felizes”, letras grandes com traços largos e retilíneos, logo em seguida “nunca fomos”, letra cursiva menor, com traços finos. Essa reorientação irônica dada ao título expõe, de forma sintética, a tragédia pública e privada da ditadura brasileira, opondo-se ao sentido veiculado pela propaganda governamental desse período, que, entre discursos ufanistas e autoritários, afirmava: “Ninguém mais segura este país”; “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Numa das cenas finais, o jovem assiste pela televisão uma chamada de ordem, comum na ditadura: “Estamos forjando nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros, nunca fomos tão felizes!”. No cartaz de divulgação essa forma gráfica do título é reproduzida, mas com um acréscimo que restringe o sentido do filme: “Nunca fomos tão felizes: O amor clandestino entre pai e filho”.

apresentadas no conto são transpostas para o primeiro plano na narrativa cinematográfica. É o nada que é central às cenas, numa projeção de imagens dentro de um espaço em que se redefine, continuamente, a dimensão do visível, esvaziando uma realidade já constituída.

O filme apresenta um adolescente, Gabriel, órfão de mãe, que após muitos anos dentro de um colégio interno religioso reencontra seu pai, de quem nada sabia, apenas que estava preso. Durante o ritual da igreja que mantém o colégio, a missa falada em latim e a imagem de Nossa Senhora Aparecida são cenas subsequentes ao retorno da figura paterna, que reaparece com a promessa de viverem juntos no Rio de Janeiro. Outras imagens femininas do filme entrelaçam o desamparo, o mistério e a melancolia que pairam sobre o adolescente: a fotografia da mãe, a evasiva da dona do apartamento e o encontro fugaz com uma prostituta, configurando relações etéreas e fugidias, que pulverizam e dinamizam o protagonista.

O roteiro já sugere, durante o trajeto dos personagens para a nova residência, a obscuridade que domina a relação entre pai e filho. Instado pela aflição do filho diante dos acontecimentos inusitados que se sucedem – o inexplicável motivo da prisão e o incêndio intencional no carro em que viajavam, onde deixara documentos e uma arma –, o pai chega a repetir diversas vezes que seria melhor não compreender nada naquele momento, pois saber sobre a verdade dos fatos se tornaria muito perigoso. Importante salientar que tanto o incêndio do carro quanto as presenças femininas, assim como a de alguns objetos (arma, guitarra, jornal e espelhos), são acréscimos do filme que não constam no texto do conto.

Os enigmas ficam sem respostas dentro do labiríntico apartamento, em que as elipses e os cortes no espaço-tempo do conto são traduzidos pela ênfase no olhar perplexo de Gabriel e pelo que se anuncia no plano imagético e sonoro. Quem é quem, por que se vive ou se morre, a razão de mentir são enigmas sobre enigmas, que os enquadramentos e as profundidades de campo deixam ainda mais evidentes. A narrativa cinematográfica usa a espacialização do ambiente para aprofundar o sentido claustrofóbico do texto, na busca por uma linguagem que se concentra nas imagens, na capacidade narrativa que elas guardam para reescrever uma história.

Nesse ambiente desértico, o silêncio predomina e cria uma atmosfera em que as imagens forjam os personagens e por eles são habitadas. No conto, a narração

em primeira pessoa traz o relato do filho que, como vimos, mistura síntese e prolixidade, buscando preencher toda a lacuna por uma fala às vezes disparatada. Quando Alfredinho, o colega do colégio, vai visitar o narrador-personagem a fim de saber o motivo do seu sumiço, o protagonista fala verborragicamente, uma tagarelice nervosa que se manifesta por linguagem do excesso, ao avesso da fala quase inexistente de Gabriel.

> Eu sentei na poltrona e fiquei falando tudo que me vinha à cabeça para distraí-lo dos ruídos do meu pai, da barata na parede, do puído do sofá, da sujeira e do cheiro do apartamento, falei que nos dias da doença eu lia na cama o dia inteiro umas revistinhas de sacanagem, eram dinamarquesas as tais revistinhas, e sabe como é que eu consegui essas revistinhas?, roubei no escritório do meu pai, estavam escondidas na gaveta da mesa dele, não te mostro porque emprestei pra um amigo meu, um sacana que trabalha numa carrocinha da Geneal aqui na praia, ele mostrou pra um amigo dele que bateu uma punheta com a revistinha na mão, tem uma mulher com as pernas assim e a câmera pega a foto bem daqui, bem daqui cara, ó como os caras tiraram a foto da mulher, ela assim e a câmera pega bem desse ângulo aqui, não é de bater uma punheta mesmo?, a câmera pertinho assim e a mulher nua e com as pernas desse jeito, não tou mentindo não cara, você vai ver, um dia você vai ver, só que agora a revistinha não tá comigo, por isso que eu digo que ficar doente de vez em quando é uma boa, eu o dia inteiro deitado na cama lendo revistinha de sacanagem, sem ninguém pra me aporrinhar com aula e trabalho de grupo, só eu e as minhas revistinhas, você precisava ver, cara, você também ia curtir ficar doente nessa de revistinha de sacanagem, ninguém pra me encher o saco, ninguém cara, ninguém. (NOLL, 1980, p. 18)

No filme, quando Gabriel abre as gavetas dos móveis e encontra apenas bolinhas de naftalina, o ruído desses objetos minúsculos rolando dentro da gaveta é o único som que ele encontra no apartamento inteiro. Um som que vai expandindo a sensação de desabrigo do personagem. A enormidade do silêncio do apartamento se amplifica por esse barulho do vaivém das naftalinas perdidas na gaveta vazia. Os assombros que habitam Gabriel ganham forma a partir da concentração da imagem no som.

Segundo o crítico José Carlos Avelar, o espectador “vê a ação fotografada e vê também a fotografia. Ou, mais exatamente, vê a fotografia (que aqui aparece em primeiro lugar) e vê também a ação fotografada”[5]. A câmera se movimenta em *travellings* curtos*,* realçando objetos menores, gestos mínimos atravessados por uma música incidental, compondo uma poética das sobras, que elimina a

[5] http://www.cinemabrasildigital.com.br/film/f_film.htm

discursividade para se concentrar nas miudezas. Panorâmica e planos-sequência de Copacabana se alternam pelo olhar-câmera do adolescente através das janelas. Complementa o espaço do apartamento a televisão, a câmera analógica e a guitarra, sendo elementos fundamentais à cenografia, já que reforçam a tradução do conto por meio dos recursos que a linguagem cinematográfica dispõe para criar uma narrativa através da produção de imagem e de som.

Os diversos espelhos do apartamento não refletem nada além da relação distorcida do adolescente com a sua própria identidade. O filme aposta nas imagens como principal fio narrativo, que se desenvolve com base em alguns indícios. A máquina fotográfica, usada para registros instantâneos ao acaso, o conteúdo da programação televisiva, a que ele assiste sem se interessar, a fotografia, na primeira capa de um jornal, de um guerrilheiro morto ao voltar de Cuba – jornal deixado pelo pai dormindo embriagado e com revólver próximo –, a fotografia de uma mulher – a também enigmática e esquiva dona do apartamento, que ele cola na vidraça da janela antes de quebrar o vidro com um soco. Uma dialética da imagem que associa o reflexivo ao lacunar, abrindo a possibilidade para que todo acontecimento possa realmente existir.

A inacessibilidade do pai, da dona do apartamento, e de um passado nebuloso impulsiona o ato súbito de Gabriel ao quebrar o vidro da janela. A agonia do menino contrasta com a fluidez espacial da praia e do mar de Copacabana no plano de fundo, vista pela fenda aberta no vidro quebrado. Sem esclarecer completamente os acontecimentos, as cenas dialogam com diferentes suportes midiáticos, que servem de espelhamento aos enigmas do roteiro. Sendo assim, a inacessibilidade aos acontecimentos é ampliada pela relação entre espelhos, *polaroid*, guitarra e TV, numa sucessão de suportes que concretizam a falta de comunicação. No plano seguinte à janela quebrada, o protagonista adormece no chão da sala, diante da TV que exibe apenas chuvisco de um feixe desconexo de elétrons, imagem sem palavras, impossível de se decodificar. O visível invisível.

Na sequência do filme, a passagem em que Gabriel se envolve com uma prostituta modifica o trecho do conto em que o protagonista é quem se prostitui. No entanto, enquanto no conto há uma cumplicidade em torno dos rapazes que estavam presentes, inclusive dando incentivo, no filme os efeitos da exploração

sexual se revelam pela condição imposta por Gabriel a fim de realizar seu fetiche, exigindo que a mulher depilasse o púbis antes da sua iniciação sexual.

As cenas finais mostram o pai gravemente ferido e agonizante em seus últimos momentos diante do seu filho. Os dois estão num quarto iluminado apenas pelo brilho intermitente do letreiro vermelho do prédio vizinho, escrito *Hotel Califórnia*. Pela última vez o protagonista insiste em desvendar os mistérios. A tentativa de fazer com que seu pai consiga responder é outra vez frustrada, só há sussurros inaudíveis de um corpo fragilizado para o filho angustiado. A iminência da morte, contudo, transforma-se em acontecimento polissêmico, destinado a se refazer continuamente mesmo após a sua concretização. No instante em que o pai morre, o adolescente o suspende para registrar na *polaroid* a definitiva ausência. A imagem é compartilhada com seu único interlocutor no filme, o vendedor de cachorro-quente da orla de Copacabana, em derradeiro ato cinematográfico.

Em *Alguma coisa urgentemente,* a passagem à orfandade vai se constituindo pela decadência do pai: “Quando cheguei em casa entendi de vez que o meu pai era um moribundo”, que “repelia qualquer coisa e expulsava os pedaços de pão e salsicha para o canto da boca” e pelo declínio do lugar: “O apartamento nessa época tinha um cheiro ruim, de coisa estragada” (NOLL, 1980, p. 17), as baratas surgindo, sintomas de um lugar em ruínas, índices de seu mundo despencando como o sofá puído, ao som dos gemidos do seu pai. Nos momentos finais, o pai chama pela primeira vez usando o nome próprio do filho, redefinindo a orfandade que sempre se manifestou ao longo do conto: “e o meu pai me chamou de novo com a sua voz de agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome” (NOLL, 1980, p. 19). A não nomeação pode ser lida como mais uma forma de desprezo ou como passagem do próprio ao impróprio, do singular ao comum, uma impropriedade que destina o conto à indeterminação, no sentido de desapropriar o texto de um lugar determinado. Pai e filho anônimos, como os personagens secundários do conto, designados apenas por suas funções específicas: a diretora da escola, a empregada do colega, a vizinha, o vendedor de cachorro-quente. Seres genéricos.

Os fantasmas que o filho herda figuram o que se invoca e se busca, projeções do que não está presente nem ausente, nem morto nem vivo, como um objeto imaterial de uma fixação genericamente obsessiva, que sempre retorna impulsionando a ir mais além. Essa meada desconexa de sentidos e sensações

corresponde ao conceito psicanalítico de real, um encontro com o que não alcançamos e, por isso, nos move, ou seja, faz mover a linguagem. Jacques Lacan, em seu texto “Da Rede dos Significantes”, afirma que “é para além do sonho que devemos procurá-lo – no que o sonho recobriu, envolveu, nos escondeu, por detrás da falta da representação” (1973, p. 66). O real é o excesso de informe presente nos esforços de configuração, embora não se encontre a chave possível. Sendo realidade da pulsão do que não está socialmente classificado, é levado a ser redefinido continuamente.

A necessidade de narrar sobre o que nunca se revelou e se perdeu completamente, como o silêncio de uma experiência traumática, articula-se por uma linguagem monológica que se repete exaustivamente nos textos de Noll, desde essa narrativa fundadora. No conto esse real inalcançável se reverbera a partir de imagens que sobrevivem pois nunca chegaram a se formar inteiramente, solicitando sempre outras imagens. A cena que encerra é a de um menino que herda o abandono, transformado no andarilho perdido dos outros romances. Um narrador entregue à própria sorte, habitado por um estrangeiro e constituído pela sua relação imprópria com a linguagem e com o corpo que nada conserva ao se oferecer em sacrifício. Com isso, reaparece sempre enfermo, como o narrador-personagem de *Hotel Atlântico*, que, após sucessivas injeções anestésicas, progressivamente perde os sentidos. A decadência do corpo se conclui quando acorda com a sua perna direita amputada, sem que ninguém lhe explicasse exatamente o motivo. O narrado de *A céu aberto* confirma essa condição ao sugerir uma necessária “capacidade de previsão amputada” (NOLL, 1996, p. 101).

Colocando em perspectiva a transmissão de saberes “desde as escolas de retórica gregas até a literatura moderna”, Jacques Rancière argumenta que a atividade literária se destina àqueles que se dedicam, diante da “perda dos saberes tradicionais”, a escrever “no momento em que a ‘herança’ se desvanece” (RANCIÈRE, 1995, p. 26), reflexão que repercute na escrita de Noll. A intempestividade de uma narrativa de espirais do pensamento, desacomodada por uma sintaxe que interrompe a causalidade de ações verbais, é colocada na intermitência entre a impotência e a fúria de viver do personagem-narrador, que nada herda senão a imagem de cegueira e a do próprio vazio, aspectos decisivos ao

seu eterno deslocamento, que se repete e se renova a cada novo livro. Rancière ainda diz que

> À fábula mentirosa, devedora para com a verdade daquilo que diz, opõe-se o escrito órfão que não se deixa mais confrontar com sua verdade. O simulacro poético é um corpo a mais que deixa reconhecer sua textura de ilusão e denuncia seu pai. Em compensação, é próprio do escrito apagar a semelhança que permite atribuir um discurso a seu pai. O corpo da letra se furta tornando sua alma invisível. A letra muda/tagarela não separa apenas o filósofo do logógrafo. Ela apaga as delimitações entre os modos do discurso ao fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai. Talvez seja nesse apagamento que a literatura tem seu lugar virtual. (RANCIÈRE, 1995, p. 28)

O narrador de Noll faz da sua escrita um movimento reiniciado em que se articulam o vazio, a cegueira e a orfandade como modo de reorientar o pensamento dentro de um corpo que padece e tende à estagnação diante do fluxo de situações, embora aproveite esse estado para agir por observação. Destituído do valor de conhecimento – de si e do mundo –, o protagonista do conto é aquele que, diante do silêncio, do abismo e do desconhecimento, resiste a assumir uma forma que já se naturalizou, permanecendo na indeterminação.

A fotografia do pai morto na releitura cinematográfica do trecho do conto em que o filho revela: “vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim” (NOLL, 1980, p. 19), remete ao que Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara*, afirma sobre o binômio *studium*/*punctum* para explicar sobre o tipo de fotografia que causa prazer ou transtorno. Sendo o *studium* uma forma de conhecimento que conforta o olhar, o reconhecimento do que se gosta ou não numa imagem, aquilo que revelaria as intenções do fotógrafo. Nas palavras do autor, o *studium* compreende

> a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (...) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45)

Ao recorrer à língua inglesa para comentar que a foto envolve sempre três elementos: o fotógrafo, operador da câmara (*Operator*); o observador que vê e analisa a imagem (*Spectator*); e o suporte, a imagem fotografada (*Spectrum*), Barthes ressalta que seu ponto de vista como observador se coloca intimamente

ligado às imagens escolhidas, envolvendo sua história, suas escolhas, suas fragilidades: “O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irredutível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto (BARTHES, 1984, p. 38).

A possibilidade de se colocar diante de uma imagem que penetra o sujeito e está aquém da construção simbólica já organizada pela linguagem, realiza-se através do *punctum*, fenômeno que ocorre quando nos deparamos com o abismo e o silêncio:

> Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e me vem transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, como esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Algumas imagens, portanto, possuem a capacidade de assombrar a subjetividade, de tornar o olhar sombreado para perceber, no objeto e no corpo, o que permanece indecifrável, mas se torna sempre presente ao evocar por regiões do pensamento situadas entre o consciente e o inconsciente.

Na última cena do conto, nada parece se constituir como possibilidade de revelação pela linguagem. Por estar sempre deslocado entre a impetuosidade da perda e irreversibilidade da falta, o texto deixa o narrador – e o leitor – com mais perguntas do que respostas, num lugar em que os limites de tempo e espaço se misturam e se fundem. Se, por um lado, o núcleo de todo esse desamparo remete à pulsão de morte psicanalítica, por outro se torna vitalidade pelo vagar, ainda que sem destino, dos personagens seguintes, como se buscasse acentuar essa alternância, fazendo das ruínas dos acontecimentos uma possibilidade de afirmação. Nessa tensão vital, um entrelugar habita o desejo de ver o fantasmático, que excede a vontade de iluminação plena, intrínseca aos poderes religiosos, políticos e científicos, cuja tendência autoritária se reflete na cegueira provocada pelo excesso de luz da própria razão. Uma redenção noturna, que esse olhar turvo oferece como

contraponto, prevalece na possibilidade de haver uma iluminação definida pela relação com a obscuridade.

Ver o que se permite ver, diante desse cenário obscuro, constitui-se enquanto reconhecimento do que não se reduz a uma realidade já constituída. Olhar, pensamento e corpo são, por essa via, convergidos na experiência polissêmica do mundo, em que a identidade e a alteridade, o que se observa e retorna provocando transformações no personagem, forjam um sujeito que não termina de se formar, modificado do pelo movimento entre perceber e ser observado. Essa força centrífuga presente no conto desestabiliza o já estabelecido, solicitando outras imagens, outras palavras, uma realidade que se imiscui de forma volúvel dentro do personagem. Dessa maneira, reavaliar as relações entre percepção e pensamento, colocadas de diferentes modos na ordem do olhar e do corpo, permite problematizar o pensamento que se baseia no predomínio da razão diante do sensível ou do sujeito em relação ao objeto.

Na tradição do *logos* eurocêntrico, o olhar que se afasta do corpo representa o verdadeiro conhecimento, instituindo a visão como paradigma dominante das práticas de representação, da busca pela verdade religiosa ou filosófica e do controle social. A alegoria platônica confirma essa dicotomia ao indicar a necessidade de ultrapassar os limites da caverna, em que apenas sombras são visíveis, para, assim, encontrar o caminho que leva o sujeito na direção do ideal, conforme argumenta Maurice Blanchot. O ato de ver a forma em sua instabilidade encontra na imagem mítico-poética de Orfeu um caminho enviesado, que tensiona limites entre o visível e o invisível, propondo um olhar noturno e fragmentado.

Em sua busca sempre frustrada por Eurídice, já que o personagem mitológico ao retirá-la do Hades, o reino dos mortos, a encara e, subvertendo a lei estabelecida para tê-la plenamente, é punido com a sua perda, Orfeu excede a vontade de ver a forma idealizada, reconhecível à luz do dia, trazendo a possibilidade de reconhecer Eurídice em seu não-ser, na morte, no desejo de ver o que não é possível. O canto órfico, com isso, ressoa pelas zonas de sombra, habita sua própria noite. Segundo Blanchot, Orfeu não deseja

> Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com o seu corpo fechado e seu rosto velado, quer vê-la, não quando ela está visível, mas quando está invisível, e não como intimidade de uma vida familiar mas como a

> estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte (BLANCHOT, 2011, p 187).

O corpo tornado informe institui um sujeito fantasmático, ausente, fazendo com que o fantasma habite a percepção visual, assim como a linguagem verbal. O mesmo ocorre quando uma das principais heranças que narradores de Noll recebem é a imagem da cegueira, que reaparece em diversos momentos. No irmão do protagonista de *A céu aberto*, que revela: “Sou cego, não enxergo mais” (NOLL, 1996, p. 127), obra que tem como temática a imagem de um pai que falta. Na turista brasileira de *Berkeley em Bellagio*: “na verdade é quase cega se já não o for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol estropiado com a figura cega que já confessara ser de São Paulo” (NOLL, 2003a, p. 53). Em *Lorde*: “Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara. Essa a tarefa londrina enquanto eu tivesse o *buss pass* por mais cinco dias e pudesse circular pela cidade à procura.” (NOLL, 2014, p. 49). Além dos instantes ficcionais de *Mínimos*, múltiplos, comuns: “(...) Olhou para o sol. Cegando-se, ouviu” (2003b, p. 51).

O espólio que resta é um conjunto de vazios, colocando a subjetividade em relação imprevista e estranha com a sua própria alteridade. Dessa maneira, toda ausência deixa alguma presença, assim como o que se evidencia necessariamente oculta outras coisas. É a própria abertura, o limiar entre o visível e o invisível. Com o auxílio de Didi-Huberman, entendemos a dimensão intersticial do olhar diante da experiência da perda.

> Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia (...). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38)

Na realidade visível pelo esvaziamento de significado, remetendo a uma cena diversa do lugar que se enuncia, o olhar do pai morto pode ser compreendido linguisticamente como uma função dêitica, um lugar enunciativo que apresenta palavras sem indicações precisas a alguma referência externa ao texto, funcionando

apenas relativamente. Esse recurso linguístico sugere um espaço relacional que já se manifesta no sintagma nominal que inicia o título do conto, cujo sentido indefinido enfatiza a passagem do princípio da nomeação para o da indeterminação. Prevalece sempre alguma coisa por vir na literatura de Noll. Ou coisa alguma, que se expande indefinidamente. Efeito semelhante ao da construção de uma imagem cubista, que instabiliza o reconhecimento do outro e das coisas ao provocar desvios nas formas de apropriação pela linguagem.

Ao apresentar um sentido não evidente, o título do conto, desse modo, aponta para o constante movimento de oscilação dos personagens de Noll. A combinação de um pronome indefinido, com um substantivo genérico e semanticamente indeterminado e um advérbio de modo expressa a errância como atributo, inclusive, da própria linguagem verbal, já que ela, por sua dimensão semântica, nunca abrange o real em sua plenitude, pois, no extremo da (im)possibilidade em sair de seus próprios limites, carrega a condição de ser sempre uma outra coisa.

Dramatizando a impossibilidade de fixação do sentido, do destinatário e da origem, a prática literária do escritor, rumo ao inacabado, enfatiza a construção dessa relação com uma linguagem em que as sensações corporais são experimentadas como exercícios poéticos do que ainda não tem nome exato. Noll quer menos nomear as sensações e mais entrar nas suas atmosferas de gozo e espanto. Corpo e sensações como instantes ficcionais de uma narrativa erotizada, mesmo quando o assunto não é estritamente erótico.

Em face dessa perspectiva, o abismamento da visão desforma um olhar que, segundo, Georges Didi-Huberman “nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). A orfandade que se instaura, condição que predomina nos textos de Noll e se desdobra no desapego à própria terra –, deslinda-se num conjunto de articulações e desarticulações entre corpo, tempo, espaço e linguagem. Na ausência de um *pater*, de uma referência, os narradores, órfãos e sem pátria, traçam linhas de evasão no jogo cênico que se apresenta nos textos, evidenciando a urgência de se colocar tudo num presente, que reúne um passado ressignificado e um futuro que se projeta diferentemente a cada circunstância.

Sendo o pai, no conto, um personagem que agoniza, o corpo clandestino indica uma herança fadada ao fracasso, a transposição da relação entre pai e filho

para o deslocamento incessante de corpos no espaço urbano, como o dos personagens andarilhos nos romances seguintes. Nesse sentido, Silviano Santiago afirma que existem duas possibilidades para analisar os narradores de Noll, relacionadas, por um lado, a uma linguagem vazia e repetitiva, como na profusão de palavras provocada pela presença inconveniente de Alfredinho no apartamento ou em *Lorde*, quando o narrador afirma: “Tudo é motivo de consideração quando no fundo se almeja adiar a conclusão espinhosa de tomar”, enumerando em seguida uma série de observações desconexas: “Aqui são as pombas, ali uma mulher bonita que se tenta adivinhar a nacionalidade, mais adiante um turista rodeado de suas malas começando a operação de entrar em seu ônibus especial. A sirene da polícia” (NOLL, 2014, p. 101). E, por outro**,** a uma linguagem corpórea, duplicidade que o crítico categoriza em “os mortos-vivos e os que renascem”.

> Aqueles usam palavras mortas e ocas de sentido, tipo conversa-vai, conversa-vem, uma palavra tão desprovida de significado que, a ela em sua ridiculez, é preferível o silêncio. Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma (SANTIAGO, 1989, p. 77)

A pobreza da escrita aparece como recurso que esvazia a palavra do seu sentido habitual, a fim de alcançar a fluidez seminal de uma narrativa que incorpora outras possibilidades de vida existentes, que insiste em se desterritorializar e, inclusive, atravessar outras línguas. Sendo os seus textos formas de analisar a realidade apresentada sob as ruínas das grandes narrativas totalizantes, associadas à formação evolutiva da sociedade na história moderna, o que o autor propõe de certa forma contraria as tentativas por uma construção que aponte para o progresso emancipador da humanidade, demostrando como esses projetos são simulações de uma unidade em que o esforço para encontrar soluções aos nossos impasses tende ao fracasso.

Dessa maneira, a leitura do ensaio *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo,* de Mariano Siskind, em que o autor reconhece uma espécie de *desmundialização* na “experiência generalizada de estar no processo de perda do mundo” (SISKIND, 2020, p. 26), contribui para entender essa não plenitude como um lugar de afirmação, que nos move ainda que não se almeje qualquer possibilidade redentora. A ideia de fim associada intimamente ao tema da travessia literária do sujeito contemporâneo. Tudo está eternamente por acabar, inclusive a

arte e a literatura enquanto representantes de um ideal em que elas sejam capazes de promover a formação do indivíduo. Nenhuma estabilidade política, estética, poética e existencial restou. Com isso, Mariano confirma a noção de “refugiado em nós” e de “estrangeiro em nós” de Julia Kristeva para pensar como esse “cosmopolitismo de órfãos” atua nos espaços de desterritorialização que se afirmam na contemporaneidade.

> a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença, e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Por essa via, o ensaísta relaciona essa ideia generalizada do fim, tanto de si, quanto de uma identidade coletiva, com a “legião de órfãos errantes”, que aparece em “O Olho Silva”, conto de Roberto Bolaño, aproximando um conjunto de narrativas de escritores e escritoras que se dedicam à tentativa de criar

> a forma cultural de um não mundo marcado pela decomposição de linguagens e identidades particulares que costumavam ser estáveis, ou ao menos mais estáveis – ou talvez elas nunca tenham sido estáveis; contudo, mesmo que elas sempre tenham sido raquíticas, certamente eram efetivas cultural e politicamente, o que não é mais o caso. (KRISTEVA, 1994, p. 34)

A partir da orfandade, cuja herança é rasurada por combinar mudez e interdição da escolha, o narrador de Noll se movimenta de um lugar a outro, enquanto quase nada parece se alterar, refletindo sua condição de desamparo. A clandestinidade do pai, aquilo que não pode ser dito ou exibido, é transformada pela vulnerabilidade exercida por corpos heterogêneos nos espaços urbanos. O corpo paterno entorpecido, por estar em estado avançado de debilidade, torna-se ato sacrificial mediado por um corpo que se oferece em uma sexualidade vertiginosa, que altera constantemente o ritmo da narrativa, associada muitas vezes ao improviso.

No quadro inacabado do artista plástico Iberê Camargo, Solidão, a construção de figuras vulneráveis, que se desmancham na impossibilidade de se conter num traço, no limiar de tornar-se humano, aproxima-se da configuração do narrador de *Alguma coisa urgentemente*, que se vê isolado num apartamento vazio, sujo, sem dinheiro, sem ninguém sentir falta dele: “Eu fiquei sozinho no apartamento da

Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento" (NOLL, 1980, p. 14). O pintor gaúcho, reconhecido por expressar a miséria humana, é um criador de narrativas visuais dos restos da humanidade, através de um modo melancólico que, ainda assim, promove inquietação. Na fluidez da imagem que se dissolve, sempre recomeçada, inacabada, o exercício do olhar se constitui contingencialmente, envolvendo as figuras percebidas e o sujeito que as percebe. Segundo o crítico Paulo Venâncio Filho:

> Solidão, o último quadro não terminado, tem as dimensões do sentimento que expressa no título. Ilimitado, indeterminado, infinito talvez. Último e inacabado, derradeiro esboço, visão imprecisa, vislumbre mais do que visão. Solidão, três figuras recém-nascidas do século XXI e já envelhecidas de milênios, recém-nascidas e amortalhadas, três graças caquéticas e espectrais emergem num espaço dissolvente, o líquido amniótico dos últimos dias. Tão próximo das aguadas dos desenhos. Imensidão azul, translúcida aguada para renascer. Solidão, tal como a pintura pré-histórica – a parede da caverna –, se comunica integralmente com o cosmos, em alto e baixo, frente e verso, começo e fim. As figuras se aproximam e se afastam, lançando um último olhar para nunca mais. E uma luminescência fosfórica – lembrança da luz – banha o espaço, sem deixar sombra alguma. Amanhecer ou anoitecer, início ou fim, vida ou morte? (VENÂNCIO FILHO, 2003. p. 113)

Do mesmo modo, o narrador-personagem do conto dramatiza sua travessia, que é sempre agônica e polissêmica por não se fechar numa totalidade. Diferente do percurso triunfante que se expressa pela narrativa homérica em seu retorno ao lar, sua poética em trânsito se aproxima da viagem realizada pela nau dos insensatos, representada na pintura de J. Bosch. Ou pelo deslocamento infinito e fragmentário da intensa deriva do Ulisses de James Joyce. Vários caminhos que emergem por meio de naufrágios, tensões e crises, reforçando questionamentos permanentes sobre o que fazer.

Com *A fúria do corpo*, primeiro romance do autor, publicado logo após *O cego e a dançarina*, a extravagante exibição dos corpos pelo espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro dá continuidade a uma forma de expressar esse desamparo que se reelabora do conto fundador do personagem órfão e se desdobra a cada novo livro. Em face ao angustioso percurso sexual dos protagonistas, a narrativa faz da aversão ao vazio, característica associada ao barroco, um modo de exposição que se situa nos limites entre o texto e a deriva, espaço propício para que regiões sombrias do pensamento venham à tona. O abismo que se perpetua por essa forma de narrar excessiva e fragmentária serve de apoio à estrutura labiríntica do romance,

em que a saída possível começa com o deslocamento de parâmetros e perspectivas, lançando o sujeito num lugar vazio.

> O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser […] não identidades mas o único corpo impregnado de Um [...] O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante [...] Só tenho o sexo e aqui estamos, sentado um em frente ao outro, e isso importa [...] um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal mas contém mantra para todos os aflitos, um nome, um simples nome que adere aos que precisam de um nome, aos que perderam o seja, o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda – mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos, os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE. (NOLL, 1981, p. 9-15)

A negação do nome e da identidade, assim como de uma história anterior, estão intimamente relacionadas ao desamparo do personagem de *Alguma coisa urgentemente*. Copacabana reaparece como lugar cosmopolita que reúne o luxo e a miséria das grandes cidades, sendo o destino para o qual o narrador e a sua companheira, Afrodite, que remete à deusa grega da sexualidade, sempre retornam, sem deixar de traçar linhas de fuga características da flutuação social e da errância, cujo efeito se manifesta na desestabilização da temporalidade narrativa.

Mendigos do bairro carioca, os personagens se dispõem ao movimento incessante, com o sentido de orfandade impresso nos seus deslocamentos: “dormiremos à deriva, não importa, a fome será nosso registro para nós mesmos, a falta que sentimos nos deixará numa vigília mais intensa…” (NOLL, 1981, p. 18). Se “o único caminho é o corpo” (NOLL, 1981, p. 24) carnavalizado pelas ruas, extravagante nos encontros sexuais, abundantemente poroso nas referências a fluidos e excrescências, a perspectiva hegemônica do corpo estandardizado nas mídias, sempre adequado ao controle estratégico de uma sociedade do consumo, é confrontada pela heterogeneidade de corpos e de vozes, que indica caminhos possíveis para intervenções no espaço público a partir de exercícios de experimentalidade cotidianos.

Afrodite, referência ao prazer absoluto, sai de cena, não sendo substituída por outras personagens femininas marcantes nos romances seguintes. Deixa o narrador-personagem solto em sua própria mediocridade, iluminando sombras e

fracassos de uma sociedade predominantemente patriarcal. Afrodite se despede ao oferecer seu corpo no espaço público, na cena em que ocorre a celebração de mendigos dentro de um chafariz: “entre a algaravia e corpos mendigos em farta farra admiro Afrodite que me admira toda molhada sob o chafariz reluzente de sol, admiro Afrodite e me achego como se da primeira vez...” (NOLL, 1981, p. 276). Na encruzilhada entre as primeiras palavras do romance, “O meu nome não”, e as últimas, “como se da primeira vez”, a travessia dos órfãos busca figurar a errância através de cenas de escrita em que se recomeça o movimento espiralar dos personagens.

Como na cena do conto em que o protagonista se entrega a um desconhecido, depois de aceitar cigarro oferecido por um grupo de rapazes que nunca viu e ser incentivado por eles a seguir com esse estranho:

> Quando passei, eles me ofereceram. Um *tapinha?* Eu aceitei. Um deles me disse olha ali, não perde essa, cara! Eu olhei para onde ele tinha apontado e vi um Mercedes parado na esquina com um homem de uns trinta anos dentro. Vai lá, eles me empurraram. E eu fui. (1980, NOLL, p. 15)

Um ritmo se estabelece para que o narrador faça da sua experiência urbana uma composição geográfica rarefeita e precária, marcada antes por deslocamentos contínuos do que por destinação a um lugar determinado. Dessa maneira, a dissolução do narrador-personagem nos espaços, a partir da desarticulação de imagens, percepções e memórias acompanha uma narrativa que alterna momentos de lucidez e de delírio, realidade e sonho, consequência de uma imaginação melancolicamente exacerbada, que alterna extremos de letargia e inquietação.

Reflexos que projetam uma vida que simula a vida. Os personagens anônimos, saturados pela falta de convicção em representar seus próprios papéis, tornam-se impessoais, não possuindo um controle de si nem da linguagem para se referir ao que está em sua volta, articulando apenas clichês de gestos. O olhar, fronteira do dentro e do fora e espelho imperfeito do corpo, atua no deslocamento dos lugares habitualmente estabelecidos. De acordo com Noll:

> 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: onde possam ser realmente seres no esplendor de um repouso” [6]

No conto o que se observa expõe o duplo aspecto da subjetividade nos vazios e nas perdas, nas luzes e nas sombras que acompanham o fluxo dos acontecimentos. Associada a uma figuração indeterminada, a contemplação mencionada pelo autor remete ao olhar em movimento, no lugar da linearidade e da perspectiva unívoca. Promove, com isso, reflexões a partir da incorporação do acaso e da experiência do abandono.

[6] Noll, “Em busca da obra em aberto”, 2000.

2 ESPAÇOS DE *BERKELEY EM BELLAGIO* E *LORDE*

Romances que podem ser lidos em continuidade, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* apresentam o percurso de um personagem-viajante vagando por terras desconhecidas, vivendo como escritor e professor visitante sob o auxílio de universidades e fundações estrangeiras, para, entre outras finalidades, não “ter de mendigar de novo em seu país de origem” (NOLL, 2003a, p. 9). Na pele de um brasileiro, estrangeiro no exterior, às voltas com a conclusão de sua obra mais recente, o narrador das duas tramas vive o paradoxo de não ter nada mais a acrescentar ao mundo, não encontrando sentido na procura de algo vago e incerto, embora continue a narrar. O sujeito errante dos romances escolhe não se envolver profundamente com alguém, não se fixar a nenhum lugar, nem pensar em soluções para a humanidade. Ao se conectar superficialmente no espaço urbano, promove um modo de observação em que a realidade, através da duplicidade da sua subjetividade construída ao longo dos textos, é percebida pelo seu avesso.

Os narradores dos romances se orientam pela experiência de viver nos labirintos da prosa urbana contemporânea, percurso em que espaços, imagens e ações verbais se apresentam como múltiplos caminhos à deriva. A condição dos personagens projeta uma dimensão da alteridade em que proliferam, nas narrativas, performances de subjetividades na origem da própria ideia de sujeito, em que há muitos hiatos e pouca lógica.

A inclusão de referências biográficas nos romances – como o período em que foi chamado pela Universidade de Berkeley, Califórnia, no ano de 1996 e depois pela Fundação Rockefeller para desenvolver atividades literárias em Bellagio, Itália, entre elas a conclusão de seu livro, *Berkeley em Bellagio*, assim como pelo King´s College em 2004, que resultou na publicação de *Lorde* – provoca questionamentos da posição de autor e de narrador-personagem. Através de uma voz narrativa anônima, que se aproxima e se distancia dessas duas instâncias, o jogo de espelhamento dos romances encena uma subjetividade constituída entre a ficção e a referência, fazendo com que a maioria das cenas pareçam anotações para uma performance. Com isso, um espaço entre interioridade e exterioridade sustenta a ideia do interstício nos textos. Como observou Flora Susssekind: “Mesmo o que a rigor

pertenceria ao universo da subjetividade, do privado, na ficção de Noll se transforma numa espécie de mistura, de lugar de passagem entre a exposição e a intimidade" (SUSSEKIND, 2003, p. 261).

Apesar da recusa do autor pela verossimilhança ou até mesmo pela sensatez em seus textos, razão pela qual usava frequentemente os recursos de *non sense* em suas ficções, em *Berkeley em Bellagio*, a descrição do personagem poderia fazer parte de sua biografia, apresentando, além da experiência no exterior, dados de nascimento e o mesmo bairro onde o escritor vivia em Porto Alegre:

> Quem seria esse homem um tanto taciturno a encontrar estátuas, quadros clássicos pela frente para impressionar americanos, colunas, obeliscos, homens seminus, mulheres fartas, gestos largos, quem era mesmo esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis da manhã, criado no bairro Floresta, sem poder imaginar que um dia estaria aqui nesse castelo, ao norte da Itália, perto de Milão, na chamada – jocosamente ou com sarcasmo – "Catedral" americana; quem era esse homem que já se cansava da noite tão cedo, louco pra dormir, sonhar, regenerar-se para, ao longo do dia seguinte, cair no mesmo enfado. (NOLL, 2003a, p. 27-28)

Ou quando relata as histórias que seu pai contava em sua infância: "Seu João inventava as fábulas, em geral assustadoras, cheias de fantasmas e mistérios, e que não raro terminavam apenas muitas noites depois" (ILHA, 2021, p. 81). No romance, a cena se repete pelo narrador com sua filha adotiva:

> eu ficaria com Sarita, lhe contaria histórias fabricadas na hora, como fazia o meu pai à noite, no escuro me contava coisas macabras de outro mundo, são essas histórias as melhores, recolhia os casos do meu pai e os passava a Sarita – mortos que voltavam como eu voltara no escuro, em meio a um vendaval, beijos, carícias em mulheres de véu negro sentadas no Alto da Bronze em horas caladas; vem o herói e acaricia, beija-lhe o véu, suspende-o: é uma caveira, isso de fato se passou com o meu pai, eu contava a Sarita, que dobrava o travesseiro contra os ouvidos para não ouvir o resto do enredo; mas sei que ela ouvia, sim, deixava sempre uma fresta por onde entrava a minha voz dramatizada. (NOLL, 2003 a, p. 93)

Ao relembrar sobre sua passagem pela Inglaterra numa entrevista, o autor comenta os efeitos de viver mais uma vez a angústia de se sentir estrangeiro ou estranho, incomodado com a rotina de palestras e cursos, querendo assumir outra identidade, ter outra vida, mesmo sem saber qual caminho escolher:

> passei quatro meses em Londres, a convite do King´s College, e também escrevi um livro. Morei num bairro de imigrantes, com muitos árabes [no

> burgo de Hackney, para onde também é levado o personagem do romance], e o livro se chama *Lorde* – um título irônico, já que não se trata de um lorde mas de um homem sem nome, sem feições, como vários outros personagens meus. Ele é uma mancha perambulando pelas ruas à procura de alguma coisa que não tem ideia do que seja, e fugindo de outras que também não consegue nomear. (ILHA, 2021, p. 173)

Nesse labirinto de espelhos, o espaço cifrado entre identidades autorais e ficcionais, na inquietante fuga de dentro para fora, projeta-se um narrador que busca resgatar um tipo de herança que recebeu desde *Alguma coisa urgentemente*. Herança miserável, mas legitimada por uma narrativa que se afirma no esplendor da própria miséria[7].

O narrador de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, ao se mover sem roteiro definido, carrega esse personagem sem identificação, em que a soma de episódios conhecidos, não importando a ordem deles, funciona como provocações da sua produção ficcional que transforma autor em personagem. Desde o conto inaugural, o escritor colecionou figuras anônimas, em trânsito ininterrupto. Ainda que em *Berkeley em Bellagio* apareça o nome João, grafado sem til no livro, por ser chamado por um músico estrangeiro numa de suas efêmeras relações, “diante da minha porta com meu nome escrito num cartão com margens em finos arabescos de metal dourado” (NOLL, 2003 a, p. 49), o arabesco da letra do seu nome biografado no texto se manifesta no sentido antieuclidiano, em torno da irregularidade e do inatingível, no lugar da linha reta, da perspectiva fixa e do nome que consta no registro civil.

É por essa característica que Manuel da Costa Pinto afirma que

> na obra de João Gilberto Noll há duas personagens fundamentais: uma é o protagonista anônimo que aparece em seus contos e romances; a outra é a própria linguagem. Uma não pode ser dissociada da outra, pois nesse autor radicalmente antinaturalista nenhuma personagem tem dimensão psicológica, não há uma interioridade que se contraponha ao mundo real: tudo é efeito de uma linguagem que reproduz mimeticamente o movimento de deslocamento, de fuga, que está no centro dos diferentes enredos. (COSTA PINTO, 2004, p. 118-119)

Reflexões sobre a condição do escritor latino-americano e suas experiências diante das instabilidades do mundo contemporâneo estão presentes nesses

[7] Em *A fúria do corpo* (1981), o narrador já anunciava “aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso: vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor” (NOLL, 1981, p. 10).

romances sequenciais. Analice de Oliveira Martins aponta sobre essa característica em seu estudo, *Identidades em voo cego* (2004):

> A obra do gaúcho/carioca João Gilberto Noll ficcionaliza, de certa forma, uma trajetória das individualidades contemporâneas, assim como, promove, em alguns momentos, uma desreferencialização bastante radical do espaço geográfico, sem contudo apagar as marcas da condição urbana. Talvez mais do que qualquer outra em seu conjunto, a ficção de Noll traga à baila personagens em trânsito, deslocando-se não só por lugares e não-lugares como também por outras individualidades, outros "selfs". (MARTINS, 2004, p.79)

Por essa via, pretendemos desenvolver neste capítulo uma leitura do narrador anônimo de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, cuja errância é definida por uma série de movimentos que desconfiguram o pertencimento a algum território. Deriva, portanto, do sentido da orfandade, que, conforme observamos no capítulo anterior, constitui uma das chaves principais da literatura de João Gilberto Noll. Diante da escassez de vínculos no espaço urbano – o apartamento alugado do conto, a rua habitada pelos mendigos do primeiro romance, a estadia paga por instituições estrangeiras e os demais espaços que serão investigados nos romances deste capítulo –, o percurso das narrativas transforma os movimentos em direção ao outro, ou à outra enunciação, inscrições nos espaços múltiplos, que nos textos se realizam como heterotopias da absoluta movência. Uma perspectiva lógico-espacial que se coloca enquanto modo de percepção de espacialidades e formação de subjetividades desviantes.

Persona que oscila entre máscaras em constante troca, o sujeito desintegrado configura modos de ver e de ser enquanto processo lacunar. Ser ninguém, gesto principal dos personagens de Noll, como condição que não permite a formação completa da identidade e serve de armadilha para o princípio da nomeação. O anonimato dos personagens compreende, por extensão, a questão da propriedade. Em vez de nomear para dominar, interpretar um ser complexo em constante mutação. Nesse espaço liminar, a apresentação da dissolução do sujeito atravessa a realidade pelos intervalos e pelas interrupções. Tempos sobrepostos no transe subversivo ao controle do corpo, que habita a fronteira dos espaços múltiplos, fundando, assim, outros tempos e espaços no horizonte das narrativas.

Uma forma de imaginar a espacialidade presente no percurso do narrador de Noll encontra nas formulações de Michel Foucault, proferidas na conferência *De*

espaços outros, definições sobre o espaço a partir da relação com a heterogeneidade, a simultaneidade, a justaposição e a dispersão, sendo “uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2009, p. 465). Antes de analisarmos o conceito do filósofo francês, convém compreender o que se configura como *espaço* de acordo com o geógrafo Milton Santos, em seu livro *Metamorfoses do espaço habitado*.

> O espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade. A paisagem tem permanência, e a espacialidade é um momento. A paisagem é coisa, a espacialização é funcional, e o espaço é estrutural. A paisagem é relativamente permanente, enquanto a espacialização é mutável, circunstancial, produto de uma mudança estrutural ou funcional. A paisagem precede a história que será escrita sobre ela ou modifica-se para acolher uma nova atualidade, uma inovação. A espacialização é sempre o presente, um presente fugindo, enquanto a paisagem é sempre o passado, ainda que recente (SANTOS, 2008, p. 180)

Segundo Milton Santos, o *espaço* e a *paisagem* precedem a história. A *espacialização* se relaciona à multiplicidade de corpos e sujeitos que se inscrevem na história e dão movimento à *paisagem*, atualizando o que ela pode vir a ser.

Ao formular uma cartografia alternativa do espaço, opondo-se aos lugares normatizados e cotidianos, Foucault defende a ideia dos *espaços heterotópicos*, que estabelecem outros modos de o sujeito se posicionar na relação com os lugares em que transitam.

> É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos. (...) Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrôs; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contra*espaços. (FOULCAULT, 2013, p. 20)

Com isso, Foucault reivindica uma ciência que estudaria esses *espaços outros*, uma “heterotopologia” que se dedicasse a investigar os locais marginais em que se criam campos de enunciação para a espacialização do sujeito. Assim, ele

divide essa categoria do espaço em *heterotopia de crise*, como os colégios internos, e *heterotopia de desvio*, como hospitais psiquiátricos, prisões e asilos. Alguns espaços funcionam também como *heterocronia*, como os cemitérios, pois “começa com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar” (FOUCAULT, 2001, p. 419). Esse ambiente soturno aparece em *Berkeley em Bellagio:*

> pelas aleias desse cemitério que encontramos: como finado sou um pouco menos do que eu, confesso, mas continuo vivo, emendo, só que quando penso estar no passado é no presente que me vejo, quantas vezes penso estar vivendo agora e quando me apercebo ainda estou por ter a experiência no futuro, ah, não imaginas a confusão de instantes, tudo anda amalgamado em mim, em mim tudo é pura massa informe, sem face que me distinga entre os demais. (NOLL, 2003a, p. 68)

No final de *Lorde*, o cemitério se torna um espaço em que é possível realizar plenamente seu desejo de se forjar totalmente em outro, concretizando seu processo de transfusão.

> Peguei um táxi, pedi que me levasse até o cemitério mais antigo da cidade. O motorista falou que me levaria a um desativado desde o século XIX, com alguns mortos célebres. Não rodou tanto, parou na frente de um. Perguntou se devia esperar. Falei não. E pelas aleias comecei a caminhar. As aves marinhas gritavam ao fundo, não dava ainda para divisá-las. E continuei para além de uma aleia, fui me embrenhando pelo mato que tomara conta do lugar. Tudo ainda sem folhas, na aridez do inverno. Pulei um muro de pedras em ruínas, andei, andei me desvencilhando de galhos espinhentos. Como se de repente numa floresta encantada, às vésperas da primavera, eu fosse ter o meu lugar. Tirei o sobretudo novo. Dobrei-o várias vezes. Deitei sobre a grama seca com a cabeça sobre ele. Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão. Seria a prova irrefutável do que eu aprenderia a aceitar... E adormeci... (NOLL, 2014, p. 126)

Como inventário dessas heterotopias que abrigam sujeitos desviantes**,** o hospital, ao tratar questões psiquiátricas, está presente em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* e também se refere a um episódio que o autor viveu na adolescência, quando foi internado por um mês e submetido a choque insulínico, hormônio com efeitos paralisantes e que provoca lapsos de memória: “não conseguia ir ao colégio. Não estava louco não. A loucura foi ter me posto nas mãos de um psiquiatra que tinha ligações com uma clínica psiquiátrica” (ILHA, 2021, p. 95). Em *Berkeley em Bellagio,* o narrador, em meio aos seus questionamentos delirantes, reelabora a experiência

da juventude: “Quem era ele afinal, por que se roía a ponto de o levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos, como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ainda não tivera tempo de notar dentro de si?” (NOLL, 2003a, p. 23). Em *Lorde*, o narrador é encaminhado a um hospital de Londres, onde “o médico enfiou uma agulha na minha veia. Não me lembro de ter sentido tamanha satisfação em toda minha vida” (NOLL, 2014, p. 38). A experiência é ressignificada no texto como mais um procedimento do processo de transfiguração do personagem: “quando acordasse do efeito do anestésico passaria a conviver com outra hipótese de mim mesmo e queria trabalhá-la em segredo” (NOLL, 2014, p. 39).

Prosseguindo com os paradigmas foucaultianos, os *museus* são espaços que se configuram por “encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo” (FOUCAULT, 2001, p. 419). Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador, num de seus devaneios, imagina ser ele mesmo tema de uma exposição no museu Guggenheim de Nova York, colocando a figura do escritor e do autor enquanto espaço vazio, que ainda assim provoca interesse do público. Em *Lorde,* esse espaço é evocado com certa perda do seu caráter monumental e aurático, quando o narrador: “Em vez de olhar os quadros, embora saiba ter passado de raspão por um Rafael”, vai “à procura de um banheiro” (NOLL, 2014, p. 29) ou vai apenas se “aquecer na National Gallery” (NOLL, 2014, p. 65).

Em outra visitação ao museu de Londres, imagina um barco ao observar um quadro que tematizava a morte. Essa imaginação indica um tipo de heterotopia transitória, na medida em que o barco se torna um espaço que existe por si só, autossuficiente, como unidade fechada sobre si mesma.

> Fazia dias vira um quadro na National Gallery em meus passeios fugindo do frio, um quadro de Bruegel de uma agonizante sentada no leito, tendo o travesseiro aos pés com um crucifixo descansando nele. E eu, para onde miraria nessa mesma situação? Não havia um totem onde pousar a vista nesses derradeiros instantes? Tentei imaginar um, na pressa, e nada me aparecia, nada, até que veio se aproximando lá do fundo, devagar, um barco, e nele me botaram e me levaram em águas calmas, mansas... (2014, p. 73-74)

Uma terceira margem se vislumbra a partir da representação da iminência da morte no quadro. Da figura mítica do barco que viaja ao infinito, onde o amanhecer deixa de existir, o desejo por algum lugar não inventariado ainda, passível de

reintegrar o personagem, matéria flutuante, na vida que se finda constantemente sob o seu olhar em movimento. O barco como imagem da errância urbana e da desterritorialização, um espaço em que é possível navegar, ainda que sem destino conhecido.

Os espaços em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* são redes em que se criam espaços dentro de um espaço, expandindo possibilidades a cada novo deslocamento operado pelos cortes na sequência narrativa. As experiências dos protagonistas vão revelando um outro eu, ainda que precário, pelas cidades brasileiras e estrangeiras. Rio de Janeiro, Porto Alegre, Berkeley, Bellagio, Londres, Liverpool não são ponto de partida nem de chagada à poética em trânsito do narrador-personagem, que se coloca no caráter liminar desses espaços como forma de criar outros estados de ser. Assim, segundo observa Michel de Certeau, sobre o modo de praticar a realidade móvel do espaço urbano:

> Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inúmeras e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através da aparência do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados. (CERTEAU, 1998, p. 91)

Ponte enviesada para a travessia da subjetividade, a noção de deslocamento nos romances figura a partir da relação com o espaço compreendido não apenas como representação topográfica, mas construção perceptiva, cultural e simbólica. Ao imaginar formas de inserção no mundo, o texto se coloca enquanto força motriz que retorna a linguagem a sua forma labiríntica, a fim de fazer da busca pelo improvável um ato de recomeçar o que não cessa de repetir. Com isso, entre viagens e deslocamentos, os movimentos contínuos vinculam sentimentos de indefinição e de provisoriedade aos lugares que se nomeiam nos romances.

Ao ressaltar que “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (2007, p. 27), Homi

Bhabha reforça essa condição “de viver nas fronteiras do ‘presente’”. O excesso marca a travessia de sujeitos moventes, abertos ao deslocamento em meio à paisagem urbana. Na busca por reverberar o indizível, como forma heterogênea de praticar a vida, o que se evidencia é uma condição de falta, cuja noção de realidade se desfaz em negativo.

Sendo vazados a possibilidades de reconfigurações que remetem ao lacunar, os personagens de Noll concebem uma forma de agir na medida em que procuram libertar as vozes plurais do sonho, quando reafirmam o seu desejo por anonimato, na suspensão de possíveis futuros ou passados vividos, para se colocar na virtual passagem do tempo: “flutuar num espaço que o olho humano não alcançava” (NOLL, 2002, p. 95). Interrupção que se opera em favor de múltiplos fragmentos da realidade em construção. Nesse sentido, o virtual dinamiza a realidade, contribuindo para a aparição de personagens vulneráveis e anômalos, incluindo, assim, outras maneiras de compreender o lugar da humanidade diante dos principais impasses contemporâneos.

Segundo o autor: “O mistério da literatura é o culto da indeterminação. A função do escritor é fazer uma elegia do difuso e do indeterminado. A escrita, para mim, tem que ser um exercício desejante” (ILHA, 2021, p. 220). A figuração difusa devolve ao corpo os vácuos e as passagens. Formas errantes que circulam pelos espaços fronteiriços à linguagem verbal e visual, em que o caráter performático supera a dicotomia palavra e imagem. Nesse ritmo a retraçar caminhos, o encontro possível com perspectivas que incluem o ser das imagens e as relações que se estabelecem com outros seres ou coisa.

Ponto de encontro entre inacabamento e indeterminação, sua produção literária busca, na tensão entre a força expressiva da linguagem e a encenação literária, perdurar sensações e impressões ao colocá-las num movimento a contrapelo de uma escrita linear, que se destinaria à elaboração de um enredo fechado. Nesse cenário textual móvel, diz o narrador do conto *O cego e a dançarina* “as palavras em pássaros me atacam frequentemente e voam sem deixar que a língua possa freá-las” (NOLL, 1980, p. 133). A relação entre palavra, enigma e dispersão, uma vez que “os mistérios não gostam de ser nomeados” (NOLL, 2008, p. 29), mas atuam intensamente na encruzilhada entre a vida e o mundo, essa fenda

aberta que intensifica processos e estados de inconstância, de impermanência, de insurgência e de questionamento.

Em *Berkeley em Bellagio,* experiências limítrofes provocam o narrador a ser crítico da sua transformação em função, ao se lançar, como alternativa, em espaços desconhecidos. Algo do inconsciente extravasa a racionalidade do texto e retorna de forma imprevista ao sujeito, gerando movimentos que buscam reavaliar as relações entre pensamento e corpo, razão e percepção, palavra e imagem. A voz que se enuncia faz do corpo um eixo central na narrativa, pois a partir dele que o narrador cria outros campos discursivos para se especializar, ainda que seja para se invisibilizar: “Eu ando como sempre por esse shopping com o ar um tanto alheio, às vezes uma ou outra careta para quem me olha em demasia, sobretudo para os mesmos seguranças, esses que se lixem, quero só ser invisível” (NOLL, 2003a, p. 62).

Os limites suspensos produzem efeitos da ordem da intensificação, da agitação na superfície branda do espaço e do tempo, interferindo no modo como o narrador se relaciona com a realidade. A redução do personagem ao espaço constrói geometrias da ação a partir de seus mínimos gestos. Tudo passa a ser medido pela escrita como atividade agenciadora de situações sobre o espaço do romance, compreendendo voz e corpo do narrador no cerne do movimento que impulsiona os acontecimentos narrados, na busca por uma linguagem que se baseia mais na prática do que pela adequação prévia de uma ideia a uma forma. Kristeva comenta como a avaliação das categorias elementares da percepção é excedida quando a relação com o outro é mediada pela condição de estrangeiro.

> Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento possível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de uma sursis, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

O narrador de *Lorde*, convidado por um enigmático inglês a atuar numa instituição londrina, embora a finalidade dessa atuação permaneça obscura ao longo do romance, logo que aterrissa em solo estrangeiro é recebido no aeroporto pelo seu anfitrião, por quem teve a viagem financiada. Deixado sozinho por horas numa

sala de escritório, enquanto o inglês terminaria suas atividades em outro lugar, o protagonista se vê sem muitas expectativas e já nas primeiras páginas confessa:

> a pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer “então eu vim” – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. (...) Poderia dizer que antes eu teria de resolver isso e aquilo. Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres. E ter na Inglaterra uma graninha extra para me sustentar. (NOLL, 2014, p. 10-11)

A dimensão da perda que se manifesta no órfão de *Alguma coisa urgentemente* retorna nos romances. É pelo que se perdeu (e ainda se desconhece) que as narrativas se movem. Os lugares de passagem – o aeroporto, a estação de trem, o táxi – recompõem os espaços vazios do conto, em que ambos são associados à experiência do limiar e da indeterminação. O antropólogo francês Marc Augé, em seu livro, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, afirma que “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). A efemeridade e o não pertencimento são traços que redefinem a paisagem urbana numa moldura móvel, em que o espaço de dentro e o de fora não mais se distinguem.

> Da estação London Bridge eu pegaria um ônibus para Hackney, sem saber o que encontraria em casa. Tinha pensado em fugir. Mas descera já em Hither Green, vinte minutos depois. (…) Já era noite quando o trem se aproximou. Do lugar em que me sentei eu podia ver um jovem que olhava pela janela o tempo todo. Para ele, parecia não existir o interior do trem. Seus olhos passavam pela infinidade de casas de tijolos aparentes dos subúrbios londrinos, todas com seu jardinzinho na frente; pelas praças e parques com suas árvores desfolhadas como se espantadas com a noite; pelo que mostrava enfim a janela de forma nada inebriada, como se ele próprio gerasse as imagens – a expressão de completo controle sobre sua criação, um pequeno deus solitário para o qual fiquei olhando com quase devoção. (NOLL, 2014, p. 74-75)

O ato de transitar pela cidade constitui uma forma de diálogo com o espaço e um exercício da alteridade, que se encaminham a um desvio da ilusão de estabilidade. Por isso a necessidade de os protagonistas andarem sempre sozinhos, ecoando a diversidade de vozes e imagens que emergem do percurso indomesticável do seu fluxo de pensamento. A partir da solidão, o narrador encontra

mais recursos para compreender o outro. Ou do embate com o outro consegue perceber mais a fundo a própria solidão.

> E precisava prosseguir sozinho – o que já me era um vício, para os que ainda não perceberam, ou mais: um estado natural. Ter alguém ao meu lado o tempo todo, alguém com quem conversar, emitir opiniões, discutir a paisagem, os acontecimentos ao redor; os longínquos, sacrificar as emoções, poupar a relação, tudo isso me representava normalmente um extravio não de mim mesmo mas de uma perspectiva que me tomara inteiro para não se perder. Que perspectiva era essa assim tão zelosa de si mesma? (NOLL, 2014, p. 103)

Sem adesão a um nós predeterminado, no ser sozinho a possibilidade de contato com o outro, a partir da qual o sujeito se conhece ou se reconhece em meio a outras diferenças. Embora carregado de incompletude e de mudez, o processo de encontrar caminhos de se pensar a relação com o outro ou com o espaço urbano encontra elementos que tornam a narrativa comum, em que alguns indícios irrompem estranhamente a fim de que não se construam ideias unificadoras. Em torno da discussão sobre a incerteza, os signos da vida urbana se pensam e atravessam o narrador, para que ele não se perca totalmente. Com isso, não existe um domínio completo da linguagem por um sujeito originalmente constituído.

Nas duas obras, uma forma de deslocamento da identidade do narrador é exercida pelas relações com a língua estrangeira. Em *Berkeley em Bellagio,* o escritor, que inicialmente não falava inglês, temendo “se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar” (NOLL, 2003, p. 20-21), logo passa a ostentar a língua inglesa como uma “segunda natureza”, tradução da identidade por uma linguagem que o “fará ser outro” (NOLL, 2003, p. 65). Destituído da língua materna, que o aproximava da sua cultura de origem, o narrador conclui a metamorfose de si mesmo: “eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim” (NOLL, 2003, p. 84). Em *Lorde*, habitar uma nova língua, sendo estrangeiro na língua herdada, é a possibilidade de se tornar outros.

> Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova, a língua velha que tão cedo assim já me parecia faltar em sua intimidade, a não ser, é claro, as noções gerais – ou, quem sabe, o socorro que ela ainda proporcionaria pelo menos para mim em casos extremos, como o de estar à morte e pronunciar uma palavra cara da infância, dessas que talvez você nem desconfie que ainda tenha dentro de si, que irrompa apenas quando todo esse palavrório inútil de agora se afasta até o ponto de reemergir o brilho daquela bisonha saudade em uma, duas sílabas. (NOLL, 2014, p.18-19)

O narrador anônimo usa a língua e o lugar estrangeiros como recurso para se transformar: “Tinha vindo para Londres para ser vários [...]. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil...” (NOLL, 2014, p. 31). Nessa perspectiva, os processos de mudança são intensificados, “eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem”, em direção a “outra fonte de formação” (NOLL, 2014, p. 35).

Alternando monotonia e urgência, a repetição do ritmo narrativo traça estratégias de fuga para que os personagens saiam dos próprios limites orgânicos e se misturem ao radicalmente outro. É a partir de uma escrita do instante que a constituição do humano como sujeito de enunciação se tensiona nas narrativas de Noll. Por essa via, os personagens de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* encenam um tipo de subjetividade em que o corpo se coloca em estado de animalidade e experimenta, por essa perspectiva, a brutalidade diante do real, materializada pelo delírio e pelo acaso. Em *Lorde,* o narrador-personagem extrapola sua versão humana a fim de

> virar bicho, comer com as mãos, fazer medo, dormir antes que começassem a jantar ou arranjar as suas festas, acordar na escuridão e dar um puta berro, se jogar da rocha, se quebrar todo, ficar assim definhando por dias, não resistir à primeira florada e azular com as flores até se confundir com tudo e ninguém notar. (NOLL, 2014, p. 91-92)

O corpo é o eixo que conduz a narrativa na transitividade própria aos movimentos que retornam ao sujeito sempre de modo desajustado, no percurso da sensibilidade que atravessa diferentes formas de expressar estranhamentos através dessa corporalidade em mutação. Em favor dessa permeabilidade, a excentricidade no radical abandonar-se ao movimento sem fim da escrita de Noll é comentada por Gabriel Giorgi:

> A primeira coisa que se perde é a cabeça: os personagens de Noll são, dos modos mais diversos, figuras acéfalas. São, quase em geral, amnésicos: como o protagonista de *Lorde*, (...) muitos de seus personagens são “candidatos ao Alzheimer”; despertam para a narração em situações que não podem sequer identificar, como se se tratasse da perda de memória, mas também da identidade, do nome, da pertença (a uma nação, uma família, uma memória compartilhada etc.). (...) Sem rudimentos humanos, biologia imemorial: na origem não “há” sujeito; há corpos e há linguagem, mas não há isso que os articula em torno da enunciação de um eu, uma enunciação reconhecível como sujeito e como identidade. Os textos de Noll

> põem em cena uma corporalidade sempre aberta, em processo: uma materialidade orgânica nunca de todo formada, mas atravessada por linhas de dissolução e de desagregação, por intensidades irreconhecíveis, corpos de contornos difusos, permeáveis, e arrastados por processos que a consciência (e a narração) não podem controlar, nem interpretar, mas seguir, mapear, interrogar em sua singularidade. (GIORGI, 2016, p. 1776)

Nas interações microbiológicas pelas zonas desconhecidas do próprio corpo, os mínimos elementos orgânicos importam e o labirinto se internaliza nos desvãos do ser. O corpo em estrutura que se expressa através da estranha alteridade que emerge num "puta berro" e assim se comunica nos atravessamentos "até se confundir com tudo e ninguém notar". Passeia pelas bordas, pelas microestruturas a fim de realizar micro-conexões em que a parte é o todo, seguindo no trilho de um espaço-tempo redimensionado por essas transações polimórficas, até o limite de "não resistir à primeira florada e azular com as flores". O organismo, dessa maneira, pode ser imaginado como uma sociedade, englobando o particular e o coletivo, bem como o humano e o não-humano, a pessoa e o objeto, o animado e o inanimado. Nesse sentido, o percurso do narrador-personagem expressa os infinitos detalhes de superfícies sem direção definida, como as da geometria antieuclidiana, que incita à ultrapassagem da forma e usa a linguagem como tradução do que não obedece às fórmulas exatas, pois se referem a fenômenos irregulares e imprevisíveis da natureza**.**

Dar alguns passos a mais na contingencialidade do mundo, sem ponto de referência possível; seguir um caminho e delirar, saindo dele para fugir também de si, pois só haveria lugar nas margens, no espaço periférico entre as coisas e elas próprias. Sem princípios nem fins específicos, as travessias dos personagens de Noll são sempre meios para se chegar numa ideia de corpo – humano, político e social – formada por multiplicidades mínimas e comuns[8].

> O acéfalo, neste sentido, não significa somente um trabalho sobre o sensorial, o orgânico, o afetivo; significa antes fazer do corpo a instância de uma multiplicidade sem encerramento: sem um centro ou eixo que estruture um princípio formal. A acefalia não é um "puro corpo": é antes uma pura borda, a invenção de espaçamentos entre corpos heterogêneos. Os personagens de Noll, neste sentido, são a ocasião ou o protocolo não só para uma crise da identidade subjetiva, mas um trabalho estético sobre as

[8] O livro *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) de João Gilberto Noll, composto por narrativas mínimas, chamadas pelo autor de "instantes ficcionais", em que cada relato devia ter no máximo 130 palavras, traça uma cronologia espiralar da sua hipótese de Criação, dividida em: Gênese, Os Elementos, As Criaturas, O Mundo, O Retorno.

> bordas, os contornos, as zonas de vizinhança entre corpos – uma espécie de microscopia do vivente entre os corpos, nessa zona imperceptível ou quase imperceptível onde um corpo tem lugar ante outro, a linha que separa e conecta dois corpos. (GIORGI, 2016, p. 1776)

De modo convulsivo e atordoante, a narrativa de *Lorde* propõe que as categorias da identidade, sendo relacionadas ao corpóreo e ao incorpóreo, sofram uma necessária desintegração. Aberta à radicalidade, a linguagem que se destina ao relato dessa subjetividade leva a base realista ao limite da sua destruição, em que a experiência se dissolve de maneira especulativa. Sendo assim, as transformações que arruínam a unidade do sujeito ou a própria possibilidade de haver sujeito atingem o núcleo do romance. Como no trecho em que o protagonista deseja novamente se confundir com as coisas, ficar forjado nelas.

> a real indistinção entre os corpos, os volumes, formatos. Seria esta a noite que o meu desejo seria atendido? Adormeceria em outra nomenclatura e eles não me encontrariam: eu estaria distribuído não só entre eles mas também por toda aquela casa em Hackney. Na cortina estaria eu, na mesa, em lugar nenhum. (NOLL, 2014, p. 70)

O espaço como efeitos diversos de inter-relações e descentramentos, é, portanto, um contraponto a construções que reduzem o indivíduo a uma uniformização. Pela encruzilhada de perspectivas, envolve percursos alternativos dentro do cenário sociocultural da contemporaneidade. Com isso, não se afirma um lugar de “representações explícitas, documentais, do urbano, mas da produção de espaços não representacionais e de zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade” (SÜSSEKIND, 2005, p. 61). Em *Berkeley em Bellagio,* alternâncias entre aproximação e afastamento são conduzidas pela permuta entre primeira e terceira pessoas da voz narrativa de maneira dispersa no romance, provocando a identificação das cenas com a experiência vivida pelo personagem do autor. Não é apenas a cena acontecendo, mas a presença do teatro pela atuação de um narrador-ator em que a subjetividade encena no texto a teatralidade de si mesma.

> Quando ele chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu, por tudo isso relutaram – duas, três vezes meu passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto – tremendo com certeza que eu quisesse imigrar como tantos patrícios. Lembro que numa dessas

> tardes de verão em Porto Alegre, ao receber um não do consulado, sentei-me à beira do Guaíba e disse: eu vou, eu vou embora para um lugar que ainda não foi feito e que me espera entre a sombra da torre do convento ao norte e a velha figueira ao sul. (NOLL, 2003, p. 16-17)

O deslocamento do protagonista e a sua entrada em novos espaços são vinculados à terceira pessoa, como na abertura do livro: “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo campus de Berkeley, viu não estar motivado. (…) Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem?” (NOLL, 2003, p. 9). Nessa primeira frase, “Ele não falava inglês”, o desconhecimento da língua estrangeira sugere que o processo de desterritorialização do personagem também se realiza como aventura babélica da linguagem na deriva cotidiana, “enquanto estivesse numa terra estranha sem falar a língua do lugar” (NOLL, 2003, p. 11). Aquém das normas, o gesto de começar uma nova língua reconfigura semanticamente as espacialidades, virtuais ou não, expandindo-as através de uma força centrífuga, que impulsiona a excêntrica travessia da identidade a se reconstituir continuamente em face do que se observa.

Entrelaçada na própria subjetividade, a linguagem torna-se matéria indissociável do corpo, fazendo com que a narração seja simultânea à experiência. Na sinuosidade da travessia, os personagens de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* transcendem a capacidade do sujeito de se adaptar imediatamente aos acontecimentos que se sucedem. Tensão entre territorialidade e desterritorialização, a concepção do ambiente de ação como provisório e inacabado representa uma paisagem urbana em que tudo se constrói e se desmonta constantemente.

Nessas transitoriedades, a constituição de protagonistas diante de uma localização instável entre o dentro e o fora, remete ao pensamento de Kristeva sobre a experiência da ilegitimidade do estrangeiro no tecido urbano.

> Incompreendido por uma mãe amada e contudo distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo. O estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. A rejeição de um lado, o inacessível de outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. (KRISTEVA, 1994, p. 13)

Entre o apelo a pertencimentos e a tentação da errância, uma terceira via se estabelece em *Berkeley em Bellagio,* quando a narração, em primeira pessoa, revela

o negativo, no sentido fotográfico, da imagem do personagem, que se reconhece estranho diante do próprio espelho.

> Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem – e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão momento noturno que quase me engole num repente? Quem me responde e se o fato de eu já estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo entre norte-americanos (embora pisando em solo italiano)? Sou alguém que se desloca para me manter fixo? (NOLL, 2003, p. 37)

Deslocamento e imobilidade se misturam num ponto em que tempo e espaço convergem para uma noção de paisagem para além da mera contemplação, valorizando antes a motivação do interminável que uma definição fechada. Um corpo efêmero que se fixa na linguagem da emoção e do movimento, passagem aberta entre o individual e o impessoal. A escrita, por essa via, precisa se reinventar a cada novo desvio, a cada desvario, para, paradoxalmente, permanecer a mesma. Embora tudo esteja em fluxo – escrita, corpos, lugares –, quase nada se modifica de fato, apenas o próprio modo de ver, a contemplação da paisagem urbana enquanto espelho e anamorfose, deformação da imagem que se observa, efeito da experiência de abismamento na linguagem e na subjetividade.

Segundo Idelber Avelar: “O paradoxo dos textos de Noll é que nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas. [...] O incômodo produzido pelos textos de Noll – a impressão de que tudo está em fluxo mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável – remete ao deslocamento que impõe a ficção de Noll à tradição moderna e baudelaireana do flâneur. Para Benjamin, a figura do flâneur seria uma chave alegórica da crise na transmissibilidade da experiência. Radicalizadores dessa crise, os personagens de Noll pareceriam anunciar um mundo no qual mesmo a experiência superficial e desatenta do flâneur já não seria possível” (AVELAR, 1999, p. 173).

A maquiagem, exercício de artificialização, motiva o travestimento do personagem em *Lorde*, que, ao encontrar uma loja de cosméticos, sabia que “precisava perder o medo, entrar, pedir algum produto que me amenizasse as rugas, as marcas fundas entre o pouso das narinas e as pontas dos lábios” (NOLL, 2014, p.

28). Concretiza a fantasia no disfarce de si mesmo, indo até o banheiro público na National Gallery, despedindo-se da antiga imagem ao encará-la no espelho.

> eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou saísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman.* [...] Sei que me maquiava à perfeição. Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar. (NOLL, 2014, p. 30)

Logo depois, de passagem por um salão de beleza, conclui o processo de se artificializar com base na foto comercial de um modelo, cuja tonalidade da cor do cabelo era o que ele queria para o seu. No procedimento realizado, a maquiagem se desmancha junto à aplicação da tinta. O acidente, no lugar de constrangê-lo, só confirma a progressiva desintegração de sua autoimagem, que, destituída de centro, é ao mesmo tempo a máscara e ela mesma se desfazendo pelo seu próprio gesto.

> A tinta escorria pelas minhas têmporas fazendo uma meleca desgraçada misturada à minha maquiagem. Crostas de base ruíram, despencando sobre o pano alvo que ela me colocara de proteção. Se era humilhante? Eu não sabia mais com exatidão o teor dessa palavra. As coisas já não me ofendiam o suficiente. Estar de guarda ao redor do meu amor-próprio não era mais necessário porque eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem. (NOLL, 2014, p. 35)

No filme *Morte em Veneza,* de Luchino Visconti, adaptação do romance de Thomas Mann (1911), o protagonista, um maestro melancólico que se apaixona por um jovem durante sua viagem, também se maquia caricatamente e permite que o cabeleireiro do hotel tinja seus cabelos. Na tentativa de simular a juventude e fazer o tempo voltar, busca, no outro, um ideal de beleza que se esvai de si mesmo. Pela maquiagem se desfazendo sobre o seu rosto, a frágil concretização da transitoriedade e a perda da máscara que encobre a decadência.

O narrador-personagem arrisca-se para fora dos contornos de qualquer identidade soberana, buscando, pela própria exposição, abrir novas relações entre os corpos, incorporando a opacidade e a mutabilidade. Para Laddaga, essa forma de rasurar limites se justifica

> Porque sabemos que não existe essa coisa de um eu preciso, externo às manobras pelas quais se coloca em cena para os outros e também para si mesmo: eu me constituo [...], como posso, com os materiais que encontro e as resistências que possuo, no panorama variável onde estou [...]. Eu me

> constituo ao me exibir. (LADDAGA, 2013, p. 52)

O personagem de *Lorde* deseja somente "prolongar indefinidamente uma estada que, me dando o mínimo, não pedia nada em troca" (NOLL, 2014, p. 68). A rasura da subjetividade indica que não existe uma nítida separação entre individualidade e coletividade, apenas um entrelaçamento dessas experiências pela junção de seus estilhaços. Nos textos de Noll, assim como o mapa, que tem sua função subvertida em favor do redimensionamento da categoria narrativa do espaço, o espelho apresenta seu funcionamento deslocado ao colocar em cena identidades impossibilitadas de se constituir numa imagem imediatamente reconhecível

> Farei um pacto com o espelho [...]. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei, ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara. (NOLL, 2014, p. 49)

A recorrente presença do espelho expõe a degradação de personagens que se observam apenas como figuras midiatizadas diante do fluxo de perdas, principalmente econômica, que os acompanham.

Sujeita a desmontagens e rarefações, a estrutura narrativa redimensiona as categorias do espaço, do sujeito e do tempo, transformando noções definitivas em funções contingenciais. Nesse jogo de espelhamento, os reflexos funcionam como articulações que o texto manifesta como condição claustrofóbica de contingências que não se encerram. Nesse movimento de oscilação, a tensão entre o sujeito e a sua relação com o mundo não se dissipa, os vínculos com a existência não são totalmente negados, antes enfatiza-se como eles se colocam através da simulação da presença do corpo no texto.

As obras do autor, como define Flora Sussekind, seriam "vitrines críticas em que se expõe e se observa" (SÜSSEKIND, 1993, p. 252) imagens que não projetam estereótipos nacionais nem vinculam sua literatura ao compromisso com alguma veracidade testemunhal. Com isso, a autora comenta a importância dos elementos midiáticos refletidos nos textos: "ora trechos de filmes, outdoors, notícias de jornal, ora o rádio, a TV, a publicidade, figuras da mídia que se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção que [...] se transforma numa metamídia" (SÜSSEKIND, 1993, 240). Um constante deslocamento diante do que se observa e

do que retorna dessa observação, através de uma linguagem que se mistura no ambiente espelhado por esses suportes.

Os andarilhos dos romances se desfiguram ao encenar experiências espaciais provisórias: “Mudei de rumo”, outra vez, “tão sozinho quanto um homem que vaga por entre uma floresta imprecisa” (NOLL, 2014, p. 106). O lugar das incertezas redimensiona os espaços afetivos.

Por essa via**,** ao suspender a dicotomia entre as categorias do espaço e do tempo, heterotopias e heterocronias criadas não implicam necessariamente no apagamento de suas convenções socialmente estabelecidas. Os romances seriam janelas em que é possível apenas espiar os fragmentos desconexos da paisagem urbana, sem que seja possível apreender a sua totalidade. Em *Berkeley em Bellagio*, o retorno ao lugar de origem assegura uma inusitada forma de pertencimento no universo temático do autor. “Que importância teria a decifração do mundo para quem já queria só voltar para casa [...]? Que importância teria a semântica da prosa mais esclarecida a quem só ansiava se abraçar ao seu quintal?” (NOLL, 2003, p. 33).

A fragmentação e o movimento em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* definem-se por uma linguagem que busca uma associação entre corpo e palavra que escapa tanto à referencialização como às normatizações. A insistência por personagens que recusam relações heteronormativas nas obras do autor, bem como a escolha de trechos com cenas homoeróticas para suas performáticas leituras coloca o domínio privado do sujeito num espaço de questionamento público, provocando, pela alegoria e pelo estranhamento, microfonias nos discursos que tendem à uniformização. Nesse sentido, Gabriel Giorgi analisa a articulação entre corpo, território e linguagem nos romances de Noll:

> a direção é (...) por uma sexualidade proliferante que interrompe e suspende os lugares de sujeito e que abre novas possibilidades de relação. Não se trata apenas da celebração de uma deriva sexual desterritorializante, que abriria novas posições tênues, (...) mas de uma interrogação insistente sobre o corpo, sobre sua forma, sua legibilidade, seu saber: o corpo sexualizado em Noll será o terreno atravessado e arrastado por um desejo não-figurativo – ou melhor, não figurável – que não se pode estabilizar no contorno definido de uma figura corporal e de uma ontologia firme. Aqui a sexualidade – enquanto aposta que passa por “corporeidades” não normativas – é uma interrogação ou um experimento sobre a inteligibilidade do corpo que ensaiam modos de fazer visíveis corpos que não se podem conter numa forma. Não se trata, pois, do lugar ou do não lugar do “homossexual” (...) no espaço social, mas dos desafios que vêm de uma sexualidade que não tem identidade própria e que transcorre nas zonas limítrofes dos lugares de sujeito e dos usos do corpo. A sexualidade

> aqui é linha de desfiguração, e não fonte de identidade e forma; sua estranheza não é transgressão nem provocação, a não ser na medida em que permite pensar o que acontece aos corpos quando já não podem encontrar nem permanecer numa forma – identidade, sujeito, gênero, espécie – *própria.* (GIORGI, 2016, p. 1755-1766)

Da fusão com outro homem em *Lorde*: “Éramos duas caras tão próximas que já não podíamos nos reconhecer. Era massa de carne em excesso que ajudávamos a aumentar” (NOLL, 2014, p. 121), à completa metamorfose: “Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele” (NOLL, 2014, p. 124), o convívio com Léo e sua filha, Sarita, no final de *Berkeley em Bellagio,* desfamiliariza formas hegemônicas de convívio, propondo novas configurações: “Léo, ela e eu em volta de uma mesa, a brisa na janela, os dois pais dessa menina adivinhando calados que hoje parecia um dia mais que adequado para Léo me visitar à noite no sofá da sala” (NOLL, 2003, p. 100). Os romances, com isso, propõem transformações dos campos afetivos, sem deixar de ver, na fragilidade dos encontros, “a sombra passageira insinuando que todo aquele quadro poderia expirar a qualquer hora” (NOLL, 2003, p. 100).

Na linha entre o sujeito e o mundo, que se forma sempre de maneira a reforçar inacabamentos, os personagens de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* cruzam fronteiras entre o geográfico, o imaginário e o onírico. Como andarilhos, não fundam nada novo, mas elaboram releituras que mobilizam questões particulares e gerais simultaneamente. O efeito é instituir uma forma simbólica de atenção diante das imagens, que nunca são transparentes, mas compostas de elementos de vida própria, ressignificados pela memória. Sendo assim, eles deslocam-se ao analisar o que move as peças do jogo narrativo em que estão inseridos, para rearticular esse jogo em outros circuitos, em um gesto de desestruturação e reestruturação constante, que recondiciona novos arranjos a partir dos elementos internos da obra.

A partir dessa condição, a oscilação entre permanência e errância faz com que as relações estabelecidas pelas personagens estejam sempre se formando e nunca completamente formadas. Com isso, a necessidade de utopias, compreendidas enquanto espaços irreais, é substituída pela noção de heterotopias, conforme abordamos a partir da formulação desenvolvida por Michel Foucault para apresentar espaços reais, relacionais e heterogêneos. Variações e desvios configuram esses outros espaços, que são definidos por zonas limiares,

representativas de mobilidades desestabilizadoras de imaginários já consolidados. Segundo Foucault, essas espacializações heterotópicas

> inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases. (...) as heterotopias (...) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, p. 1999, p. 12-13)

A vocação heterotópica da literatura busca no limiar dos espaços e na poética do deslocamento a possibilidade de fazer do processo de textualização formações de paisagens literárias a partir da montagem de domínios distintos – tanto individuais quanto públicos, artísticos ou históricos. Esses espaços simbólicos apresentam valores documentais e estéticos relacionados de modo a perturbar representações puramente estetizantes e reconhecimentos da realidade apenas como descrição de determinado funcionamento social.

As formações dessas heterotopias possibilitam o deslocamento da função representativa para uma linguagem que enfatiza processos desviantes. Sendo assim, uma série de movimentos, de saltos rítmicos, de deslocamentos e de efeitos se manifestam na escrita de Noll, que abarca a incompletude de um sujeito cujo vagar incerto vislumbra um absoluto a que nunca se chega. A noção de deformação, que se organiza a partir de dispositivos de performance-encenação, intensifica o conceito de fragmentário e de escritas lacunares. Sendo o lacunar não restrito ao ato de interromper a continuidade do texto, mas como possibilidade relacional entre enunciados.

> tudo poderia ser beleza naquele hemisfério das sombras, era preciso saber olhar. Mas era para ter visto aquilo antes, quando eu sonhava com um mundo fora do âmbito tropical para assentar então minha melancolia adolescente; agora, mesmo me sentindo no lugar certo, cheio de sorte por estar ali, sob o (para mim ainda hipotético) abrigo de uma instituição da qual só um inglês loiro aparecia e em quem eu deveria confiar cegamente, ali, é certo, eu já não conseguia obter o entusiasmo necessário por povoar enfim esse mundo congelado do Norte. (NOLL, 2014, p. 23)

O deslocamento em direção aos espaços desconhecidos das cidades, da linguagem, do corpo e do pensamento, favorece o redimensionamento do sujeito e da paisagem urbana na tematização do espaço como deriva. A posição marginal, até

mesmo miserável, dos protagonistas da literatura de Noll dá margem para a pluralidade de figuras que sobrevivem deslocadas da sociedade, na passagem do homogêneo ao heterogêneo, abarcando fronteiras porosas e permeáveis que delineiam o inacabamento identitário, sem aspirar a qualquer modo específico ou essencial de ser.

No vão entre o sujeito e o outro, os andarilhos dos romances deslocam-se, ou são deslocados, ao realizar suas travessias entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância. Reúnem-se em torno das categorias do móvel e do transitório, a que os espaços heterotópicos se destinam ao abrigar náufragos anônimos. Ao se movimentar pelo espaço urbano, ainda que esse ato não tenha qualquer fundamento e nem busque justificativas pragmáticas, esses andarilhos recusam toda possibilidade de integração nacional ou de formação de vínculos afetivos. O trabalho, o consumo e a lei são categorias dispensadas para o seu estar no mundo, cujo destino se encaminha para a completa solidão.

O apelo sonoro e imagético da poética de Noll conduz uma linguagem que se concentra no movimento do narrador-personagem como forma de ampliação do raio de ação da escrita. A relação entre deslocamento, espacialização do tempo, imagem em movimento projeta uma narrativa cinematográfica, centralizada na observação dos personagens caminhantes em sua materialidade, ao ritmo de cada passo na estrada visível ao infinito da página. As palavras encaminham o ato de narrar para pontos extremos do tempo e do espaço, que indicam um conhecimento do mundo a partir das imagens que se ligam ao corpo do narrador-personagem.

Através da radicalidade da experimentação subjetiva e da exposição do corpo como espaço móvel partilhado, os labirintos de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* habitam deslocamentos que transformam categorias elementares da percepção, como o espaço, o tempo e a noção de sujeito. Com isso esse movimento se volta a uma interioridade que parece adiar sua fronteira exterior, numa identificação claustrofóbica com a errância e a indeterminação.

3 DIMENSÕES DO RITMO NA ESCRITA, NO CORPO E NA VOZ

Nos textos de Noll, a conjugação entre ato, sujeito e linguagem se articula pela variação entre ritmos extremos, em que o narrador andarilho escapa da noção de tempo mediado por uma racionalidade instrumental, bem como do espaço como território fixo. A agilidade movida pela errância e a lentidão que se instaura melancolicamente se alternam no percurso do protagonista de *Berkeley em Bellagio.*

> Sabe o que mais?, chuto uma lata só de raiva da balela com que explicam tudo, não importa, importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que o completará depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora. (NOLL, 2003, p. 97)

Por uma série de associações metafóricas que se referem aos movimentos do corpo e dos órgãos, como os relacionados aos do coração, da respiração e da caminhada, construímos nossa percepção inicial sobre o ritmo. A universalidade desse entendimento pressupõe que ritmos biológicos e cosmológicos, que seriam regidos por uma repetição regular, aproximam-se do ritmo da linguagem, da música, do trabalho, em suma, das atividades humanas, equiparando natureza e cultura. No entanto, a diversidade do ritmo, ou seja, a reflexão sobre a sua especificidade conforme cada situação, irredutível a uma noção unívoca que lhe é exterior, contribui para as nossas reflexões sobre formas de ritmar pensamento e palavras nos textos de João Gilberto Noll, em que as obras são analisadas enquanto percepção de contextos rítmicos diferentes.

O processo de subjetividade dos personagens analisados nos capítulos anteriores configura, pelos seus intempestivos movimentos, bifurcações associadas a modulações afetivas, que impedem a travessia de seguir um caminho único. Os impasses melancólicos da orfandade, projetando no presente uma ausência ou uma presença fantasmática, e o deslocamento andarilho, multiplicando temporalidades distintas, conduzem as ações dos personagens num espaço labiríntico vertiginoso, que se compõe de intervalos e lacunas**.** Por essa via, a proposta desse capítulo é analisar o efeito dessas variações no redimensionamento temporal das narrativas e

das leituras de Noll, em favor da multiplicidade baseada na diversidade de formas e ritmos.

Nessa perspectiva, Émile Benveniste examina a complexidade do fenômeno que o termo ritmo designa. Segundo ele, o ritmo, naquilo que possui de contingente, liga-se a uma “maneira particular de fluir” (2005, p. 366-367), ultrapassando a centralidade do signo linguístico. Opondo-se à regularidade e à repetitividade como espécie de ritmo natural na relação entre o indivíduo, a natureza e o corpo, o linguista francês defende a ideia de ritmo enquanto objeto dinâmico, resultado de um arranjo sempre sujeito a mudanças, inclusive às que se manifestam pelas variações repentinas de humor.

Ao observar poeticamente o movimento das ondas, Paul Valéry apresenta uma diversidade de imagens e formas que emergem delas, contrariando a sua suposta regularidade, muito aplicada nas formulações tradicionais sobre o ritmo:

> O vento listra a grande onda com pequenas ondas oblíquas. A pele da grande vaga fundamental fica arrugada regularmente por causa superficial da brisa, que levemente irrita a superfície; e a poderosa forma afluente de proveniência longínqua complica-se, torna-se uma massa com facetas, uma figura sólida cristalina em transformação incessante, donde emana o rumor de uma matéria em ebulição pela infinita quantidade de gritos íntimos, de rasgões e de amassaduras, de dobras e de misturas entre as águas. (VALÉRY, 2011, p. 311)

As ondulações do mar, como fluições em constante movimento de transformação, reverbera na pesquisa realizada por Benveniste sobre os primeiros usos do termo ritmo em grego antigo. Ele contraria o que se convencionou acerca da correspondência entre a ilusória estabilidade rítmica do movimento das ondas e a definição de ritmo. Enfatiza outros aspectos do conceito de ritmo a partir dos poetas da antiguidade, assumindo, inclusive, traços de subjetividade do caráter ou do humor, em que a disposição psicológica dos seres humanos se manifesta como forma particular ou distintiva. Para o linguista, após as sucessivas derivações do termo, a noção vigente de ritmo se fortalece na poética e na retórica greco-latinas. Com isso, o caráter dinâmico do ritmo prevaleceu, pois, segundo Benveniste: “designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica (...) a forma improvisada, momentânea, modificável” (BENVENISTE, 2005, p. 367-368).

O ritmo que se apresenta nas narrativas de Noll projeta percepções inscritas no tempo e no espaço para além da linearidade derivada da ideia de progresso, pois se realiza no acúmulo de acasos e deslocamentos. Apesar da aceleração das ações verbais, da profusão de imagens e do movimento dos personagens serem envolvidas numa precipitação semelhante à velocidade da vida social e cultural na contemporaneidade, em sua rede múltipla de tempos, através das especificidades rítmicas da escrita e da leitura dos seus textos as dobras criadas no tempo desfazem a equivalência entre os tempos narrativos e o tempo empírico, social e histórico.

O andamento resultante dessa dimensão rítmica é o fio condutor para que as deambulações sobre o tempo e o espaço, colocadas de modos diversos pela voz narrativa e pela voz do escritor, com suas modulações e mudanças de ritmo, ampliem a complexidade da narração. Pelos efeitos que a força pulsional das palavras disponibiliza, essas variações são percebidas. Assim, no limiar entre o acontecimento e o delírio, o deslocamento dos personagens órfãos e andarilhos concentra um passado reescrito num movimento que acessa um presente sem que se elimine a implacável sombra dos sentidos, refigurada tanto pelo impulso de uma escrita voraz, quanto, segundo o autor em entrevista concedida a Pedro Maciel, pela respiração:

> O que me faz escrever é o ritmo, muito mais do que o tema. Geralmente eu estou muito turvo diante das possibilidades temáticas, do que se pode fazer. Não sei muito bem o que seria minha direção temática. Ela se dá *a posteriori*, depois é que eu vou ver. Mas o que me puxa realmente é uma questão de respiração, muito mais orgânica do que intelectual e, muitas vezes, muito histérica. Eu sou absolutamente histérico no sentido de que eu exacerbo na escrita coisas que tem muito mais a ver com ritmo, com movimento musical. Eu gosto de escrever em *allegro*, em *adagio*. Isso para mim está em primeiro lugar. Depois é que eu vou ver quais são os temas que vão aderir a esse fluxo. (BRANDÃO, 2019, p. 190)

O desejo por alcançar o limite da linguagem coloca a sua narrativa, marcada pelo excesso e pelo conflito, nas configurações moventes que pulsam num mundo em constante transformação. A interação entre narração, corpo e intersubjetividade apresenta modos singulares e ao mesmo tempo comuns, a fim de afirmar possibilidades que escapam das armadilhas da fixidez a que a forma convidaria**.** Ao considerar os efeitos ambivalentes dessas assimetrias, a narrativa, às vezes espaçada e repetitiva, outras quebrada e acelerada, oferece oscilações que

remetem a arranjos cronológicos dinâmicos[9], não se adequando exclusivamente a um tipo de movimento regular ou irregular. Tensiona, com isso, sua relação com a forma, não se constituindo por fora dela, mas transformando-a em forma ativa, força dinâmica que impulsiona a forma a redimensionar seus próprios limites.

Desse modo, a narrativa flui por uma temporalidade *kairológica*, que, segundo Giorgio Agamben (2005), refere-se a uma mudança qualitativa no tempo, a fim de abarcar outros tempos numa ordem intensiva e desenvolver configurações não hegemônicas a respeito do fenômeno temporal. O tempo *cronológico*, que instala a sequencialidade entre antes e depois, compreende uma sequencialidade irreversível em direção ao futuro. O tempo kairológico é o tempo indeterminado que supõe a iminência de uma crise. Por isso revela um momento crucial, na fresta do tempo em que é possível uma abertura capaz de religar outros tempos.

> Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo. (NOLL, 2003 a, p. 52)

Em *Cronografías: Arte e ficciones de un tiempo sin tiempo*, a montagem textual de Graciela Speranza articula diferentes autores e manifestações artísticas na discussão sobre a experiência informe da temporalidade contemporânea, lançando um olhar anacrônico em direção a um tempo topológico, que se expande ao se dobrar sobre si mesmo. Por meio de escritas, instalações e performances heterogêneas, como a obra do artista Adrián Villar Rojas, *Today We Reboot the Planet*, a produção audiovisual de Richard Linklater, *Boyhood*, a videoinstalação *The Clock,* de Christian Marclay, o romance *Austerlitz*, de Sebald, a instalação de Willian Kentridge, *A negação do tempo*, a autora analisa propostas artísticas que experimentam as reverberações de um presente indefinidamente alongado.

Diante da possibilidade de recomeçar o tempo histórico, a incorporação do tempo do trabalho e do tempo do consumo à ação artística, a reformulação da

[9] Conforme Flora Sussekind (1998, p. 75): “Seja na oposição entre um tempo provado e uma padronização universal da hora, seja no desdobramento do presente numa série de vivências distintas, mas simultâneas, seja, do ponto de vista psicológico, na extensão diversa que cada um pode conferir, em condições peculiares, a idênticas frações de tempo”.

ordem temporal, o uso de restos e ruínas, a desaceleração do registro audiovisual, a paragem do tempo e a sua espacialização, as séries apresentadas no ensaio de Speranza ganham forma nas propostas para “abrir el presente a otros tiempos, convertir la mezcla de fascinación y rechazo frente a la instantaneidad del mundo virtual en fuente de tensión creativa” (p. 161). A perspectiva transdisciplinar conjuga outras formas de ver o mundo através da transfiguração de um espaço-tempo comum a essas cronografias que expandem, condensam, aceleram e retêm o modo de perceber a constituição do cronotopo contemporâneo. Em detrimento de qualquer redução do espaço regulado pelo tempo do trabalho, do consumo e dos negócios, a força performativa da linguagem lança, no ensaio de Speranza, outros imaginários sociais, aproximando a dimensão artística da cultural.

> La rápida expansión de la sociedad de consumo, con sus ritmos cada vez más acelerados de producción y obsolescencia, y la revolución digital, con sus redes de conexión global inmediata y sus flujos virtuales de capitales financieros, comprimieron el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero antes de que terminara el siglo. Cierto que la desazón frente a la “peculiar forma de la aceleración” con la que Koselleck caracterizó la modernidad tardía no nació en el nuevo milenio, pero la “cromofobia” frente la aceleración impuesta por las nuevas tecnologías, patente en mucho arte de los sesenta, era apenas el preludio de la obsesión con el “tiempo sin tempo” de la era digital. “Los relojes digitales muestran que tenemos otro tiempo en las manos. Y da un poco de miedo”, anticipaba Warhol, un temor que se conjura en sus Time Capsules o en sus films Empire, Sleep, Kiss, que figuran la ilusión de un presente perpetuo. (SPERANZA, 2017, p. 9)

As incertezas do presente não são apaziguadas no livro de Speranza. A constelação de novos sentidos, novas temporalidades e novos territórios – que a arte e a literatura reelaboram, a fim de gerar outras realidades sobre essa superfície fractal e descorporizada – é formada a partir da aceitação de que: “Sólo a través del tiempo, el tiempo se conquista” (SPERANZA, 2017, p. 83), referência que a autora faz a um famoso verso de T. S. Eliot, relacionando à obra *The Clock*, de Christian Marclay, videoinstalação com 24 horas de duração, em que a colagem de mais de dez mil fragmentos de cenas de cinema e tevê equivale o horário que aparece na exibição com o do observador. Sendo, nas palavras da escritora, “un *ready-made* temporal, que refuncionaliza la duración y el collage” (SPERANZA, 2017, p. 83), a obra provoca sucessivos cortes na temporalidade, “para activar la atención dispersa del espectador o el lector, adocenado o paralizado por el flujo narcótico de las imágenes y la información” (SPERANZA, 2017, p. 84), compondo essa experiência

do pensamento como lugar de uma confrontação subjetiva entre nós e o mundo regulamentado.

Diante da atual universalidade da precarização nas relações de produção, o sentimento de fracasso dos personagens de Noll interrompe o fluxo das ações de uma sociedade estruturalmente acelerada. Na descoberta de um corpo que falha, outras formas de ritmar pensamento e corpo, abertos a uma mútua fecundação, liberam a própria linguagem de se sujeitar a significados arbitrários, pois o saber que neles se manifesta se abre em dúvida, em um movimento polissêmico.

Estabelecido de acordo com a rede semântica dos processos de sincronização atual, que vêm se sedimentando em instituições e práticas cotidianas, na equação ensino, sujeito e trabalho, o discurso que tende à uniformização do desempenho comunicativo (e produtivo) encontra, na prosa de Noll, seu correlato contraproducente. O campo de mutações criado faz do fracasso um desejo; da deambulação, uma indistinção entre realidade-irrealidade, pensamento e não-pensamento, ambos testemunhos de uma espécie de intuição do narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio*, que arrasta consigo um conjunto de ausências para “um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar” (NOLL, 2003 a, p. 41).

A errância é a característica que articula esse personagem deslocado da sociedade ao ritmo da linguagem proposta, afastando-a de qualquer compromisso referencial. São constantes nos textos de Noll construções em que pontuações, assonâncias, aliterações e outras figuras sonoras são colocadas em favor da dimensão rítmica. Por essa dimensão e pela proliferação de imagens, é frequente o diálogo de sua prática literária com o cinema. Nesse sentido, o escritor faz uso “de um ritmo acelerado, mimetiza movimentos de câmera, utiliza-se de comparações cinematográficas (…). Mas, de certo modo, para deixar claros desencaixes e diferenças” (SÜSSEKIND, 1993, p. 242)**.**

Alguma coisa urgentemente já indica esse descompasso diante de situações que se tornam gradativamente mais insustentáveis, diferente da ação do narrador, que é colocada em suspensão, não reagindo senão através da palavra. Embora seja recorrente no conto a frase “eu preciso fazer alguma coisa urgentemente”, enunciada em primeira pessoa em diferentes tempos verbais, como analisamos no capítulo 1, ela, assim como a totalidade do relato, está no máximo na iminência de

acontecer, mas nunca se concretiza. O advérbio “urgentemente” jamais mobiliza atitudes, ficando fora de tom ao interagir com um protagonista condenado à inércia, que se fraciona de modo enervante ao longo da narrativa. Com isso o autor põe em crise a própria prática de escrita, buscando na linguagem um lugar que encaminhe seus personagens a viver experiências temporárias nos espaços que transita.

Em *Lorde,* apesar de o narrador considerar que seus “passos se mostravam mais ágeis, irmanados de uma forma estranha ao rimo veloz da multidão”, logo entra em contradição: “Ah, me enganava de novo, o fato é que eu perdia a direção” (NOLL, 2014, p. 36-37). A substituição da reflexão linear por cenas desconectadas reforça a noção de que a velocidade das ações verbais se alterna a fim de gerar efeitos rítmicos de acordo com o movimento narrativo. Entre a agilidade e a movimentação da errância, o afastamento de um projeto baseado na lógica progressista do enredo literário, bem como do progresso enquanto ordem civilizatória, em favor de uma proposta narrativa interessada em atingir os espaços fronteiriços da linguagem e do corpo. Em outra passagem, o protagonista contrapõe o ritmo da cidade ao seu: “Viveria meus últimos tempos feito um vagabundo, alguém perambulando pelas ruas londrinas, pelos museus de entrada gratuita, com o cérebro empanturrado de anfetaminas pairando sobre o cotidiano dos assoberbados mortais” (NOLL, 2014, p. 68).

O narrador de *Berkeley em Bellagio* reforça a relação em que nem o corpo nem a palavra organizam movimentos encadeados linearmente. A permuta de cenários e a opção por imagens desordenadas recusam a uma finalidade progressiva, operando através do fluxo de acontecimentos fragmentados, em que a soma das partes não compõem um todo homogêneo. Como resultado, a abertura ao acontecimento ainda porvir na própria realidade visível pela falta. Nessas lacunas, o protagonista segue em seu movimento pendular, entre a dúvida e a inquietação:

> vou lá filosofando em torno do meu personagem de sempre que aparece a cada livro; ele pergunta meio irritado o que acontece de fato nos meus livros, digo que não sei contar talvez porque nada aconteça de fato nessas minhas histórias, mas conte, conte o que de fato acontece nesse não-acontecer – nada, pára!, respondo no meu inglês irretocável, de um golpe entendo na pele o *mood* americano para a ação, tá certo, fora da ação eles não ficam muito tempo, querem sempre o movimento em progressão, mais e mais, e mais ainda, não importa para quê, se para matar, dominar, construir, morrer, salvar, amar, mas que se siga adiante. (NOLL, 2003a, p. 59)

As enumerações em torno da noção de progresso, suas promessas de salvação e seus efeitos destruidores, a partir de um dos países mais importantes do mercado global, remetem ao texto de Rancière, *Em que tempo vivemos?*, em que se discute como as temporalidades, particulares e universais, atuam diante das estruturas de controle e dominação.

> Há vários tempos em um só tempo. Existe, decerto, uma forma dominante de temporalidade, um tempo "normal" que é o tempo da dominação. A dominação lhe proporciona suas divisões e seus ritmos, suas agendas e suas programações a curto e a longo prazos: o tempo de trabalho, do lazer e do desemprego, das campanhas eleitorais, dos cursos de graduação na educação etc. A dominação tende a homogeneizar todas as formas de temporalidade sob seu controle, definindo com isso em que consiste o presente de nosso mundo, quais futuros são possíveis e quais pertencem, definitivamente, ao passado – o que significa que são impossíveis. É isso que quer dizer "consenso": o monopólio das formas de descrição do perceptível, do imaginável e do factível. No entanto, existem outras formas de temporalidade, formas dissensuais que criam distensões e rupturas naquela temporalidade. Podemos distinguir duas formas principais. Vou chamá-las de "intervalos" e "interrupções". Criam-se intervalos quando indivíduos e coletivos renegociam as formas como ajustam seu próprio tempo às divisões e ritmos de dominação, como adaptam à temporalidade do trabalho – ou da falta de trabalho –, às formas de aceleração ou desaceleração ditadas pelo sistema. (...) A reapropriação dos intervalos equivalia à experiência de viver em diversos tempos simultaneamente e de partilhar diversos mundos de experiência. (RANCIÈRE, 2014, p. 214-215)

Submetidas a essa temporalidade homogênea e dominante analisada pelo filósofo francês, as relações entre produção, consumo e ascensão social, no atual estágio do capitalismo, são constantemente modificadas pela acelerada transformação tecnológica, cabendo ao sujeito desenvolver capacidades para se adequar a essas mudanças. Sendo assim, na produção de sua própria satisfação, o sujeito busca competências para que o seu capital humano, baseado nos valores de inovação, entrega e eficiência, seja cada vez mais competitivo e flexível de acordo com as diretrizes dos principais organismos internacionais[10].

[10] Sobre essa dimensão do tempo e a frequente necessidade de adaptação às inovações tecnológicos, Rodrigo Turin (p. 47), no ensaio, *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*, analisa a homogeneidade do discurso neoliberal nas diversas práticas sociais, sedimentando um mesmo modo de viver na educação e no mundo dos negócios. Podemos associar essa homogeneização discursiva às falas dos atletas e treinadores esportivos, assim como a linguagem empregada pelos agentes e artistas dos grandes eventos culturais. Com isso, Turin sugere uma discussão política sobre as diversas temporalidades que atuam na sociedade: "Em vez da temporalização da política, tal como se experimentou na modernidade clássica, um ponto fundamental hoje talvez seja promover uma politização do tempo. O que significa, acima de tudo, entender que o tempo não pode ser descolado do seu caráter performático e que, desse modo, formas de experiências distintas requerem formas temporais distintas. Garantir que tais formas

Na contramão a essa crescente disputa, que, assim como os discursos que promovem o progresso, tendem à destruição de projetos individuais e coletivos, o narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* expõe constantemente as condições precárias desse ideal produtivista e competitivo numa cultura do consumo. Ainda que não se desvincule totalmente desse sistema mercadológico, por ser apenas uma voz, um agente a serviço de editoras, fundações e universidades, o narrador desarticula essa lógica a partir de uma linguagem que se desinveste dessas relações. Confronta pelo ócio e pela indiferença de seus personagens os atletas que relembra da juventude:

> De quem ele gostava, por quem se apaixonava? Por aqueles jovens atletas, pois eram todos atletas no colégio, menos ele, o contemplativo, o que cultivava a inércia, o que vivia para se refugiar nas pausas que jamais saravam. Ao revolver seus membros e espumar como um cão raivoso, ele recobraria os movimentos, a pronta ação dos machos. Mas esse resultado não se deu de fato, olha ele ali sentado na frente de um café de Bellagio, como se fosse apenas o gerador de um olhar que a nada reconhecia mais, nem mesmo o lago di Como cercado de montanhas de topos nevados, nem mesmo essa vista do seu estúdio na Fundação americana, tudo lhe parecia um mero quadro arrancado de seu berço histórico. Quem iria pensar ali em algum súdito dos Césares avançando, avançando sempre mais para colonizar o mundo dos bárbaros, dar-lhe "padrão, poesia, arte e a sã moeda"? (NOLL, 2003 a, p. 23)

Silviano Santiago havia notado essa diferença rítmica em *A fúria do corpo*, em relação à temporalidade que predominava na passagem dos anos 70 aos 80 do século XX: “Tempos marciais exigem dos cidadãos disciplina e rigor: ritmo na tecnologia do corpo, eficiência na tecnologia da máquina. Confundem-se a saúde da máquina do corpo com a saúde do corpo da máquina”. Em seguida enumera uma série de atividades esportivas, culturais e artísticas que estandardizam essa temporalidade disciplinar. Já no romance analisado por Silviano, prevalece o “*desvio*, pois se trata de dessublimar o desejo que se recalcou por detrás das aulas de dança

---

temporais encontrem as suas ancoragens sociais e institucionais implica transformar o tempo em um tema central da política. Não por acaso, grande parte dos debates políticos atuais gira em torno das dimensões temporais da vida cotidiana, como a idade de aposentadoria, a extensão e a forma do horário de trabalho, a duração do ensino, os impactos da aceleração tecnológica, entre outros. Mais que submeter essas distintas dimensões a uma mesma medida, como o tempo universalizado do mercado, uma politização do tempo cobraria a discussão em torno de quais seriam as condições de possibilidade de sua “boa temporalização”. A política deixaria de ser o gerenciamento técnico de encaixe das coisas no tempo para se tornar novamente a própria possibilidade de abertura de temporalidades”.

e de natação, de ginástica e de musculação", em suma, "por detrás das atividades corporais coletivas feitas com regras e assepsia" (SANTIAGO, 1989, p. 73).

A relação entre o dinheiro e o exercício de atividades literárias em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* desencadeia fantasias de condições procrastinadoras e um profundo desinteresse em continuar produzindo: "para que acumular tanto dinheiro se ninguém precisa dele nem de nada, sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada nem ninguém, sou sombra" (NOLL, 2003, p. 50). Quando as demandas por execução se fazem presentes o narrador se abandona a uma proliferação imaginária em sintonia com a sua dispersão, procrastinando a tarefa determinada.

> Ele queria que eu falasse do Brasil para uma audiência de seiscentas pessoas? Ah, me vinha logo um lago e eu entrando nele devagar, bem devagar porque a água estava fria e eu não tinha ainda carne suficiente para suportar. Minha pele, couro de arrepio. Eu olhava em volta e não via ninguém. Uma colina ali. Um cavalo a pastar. Mais?, aguentar mais um pouco o ferrão do gelo em que eu tinha me metido e e então me afogar. Parecia fácil para o meu corpo ainda muito franzino. Aos poucos fui compreendendo que não. Saí, fui para a margem com sempre meio autista mas fui, não me afoguei. Tinha o quê? Seis, sete anos. Assim, hoje me vejo à espera do inglês. Era preciso se envolver. Romper os grilhões daquela espera e se envolver: se eu me sentia amnésico, eu retiraria das entranhas essa e outras imagens, vividas ou não, e delas extrairia, como se espreme uma laranja, aos poucos, com força, com a dificuldade exposta, valendo pontos – delas extrairia... o quê?, o riso por eu não saber mais, ah, sim, era desse Brasil que eu precisava falar, desse que eu acabo de desconhecer e divido com os senhores. (NOLL, 2014, p. 33)

Nas passagens em que os ritmos biológicos se interpenetram no texto, o percurso sinuoso do protagonista dos romances interage com o ambiente a ponto de se fundir a ele, criando uma unidade. A palpitação, a respiração, os sons e as variações rítmicas do corpo se misturam no espaço, por meio das oscilações que promovem a substituição da noção de território fixo pela ideia de fluxo através das transfusões do corpo no espaço.

> eu estava pronto a me deter no tempo, a economizar de forma radical minhas batidas cardíacas, ser apenas mais um elemento da floresta, um corpo que não precisasse batalhar por mais um dia – e, quando despertasse novamente, nenhum desgaste das horas teria me marcado com seu ferro em brasa; aliás, a minha cabeça teria idéias totalmente emancipadas das antigas, tudo me seria mais fácil, não teria receio do futuro, controlaria os infortúnios do acaso com a respiração no ritmo digno de um estóico (NOLL, 2003a, p. 36)

O pulsar mínimo como forma de se fixar num átomo da paisagem, sendo mais um modo de revigorar sua natureza inoperante, que provoca interrupções na temporalidade que rege nossos dias. Os ritmos do corpo se manifestam para além de suas funcionalidades. O coração, lugar onde habita a estranheza, o máximo do fora de si, é usado em seu caráter dramático, existindo em relação a uma exterioridade, mesmo que seja uma floresta ou as ruas cosmopolitas de Londres.

> Essa a minha condição, morrer enregelado pelas ruas de Londres, tendo talvez no fim um soluço, uma síncope que fosse feito gozo até a cúpula do cérebro e que logo voltasse pela boca, ah..., pela boca a sorrir da minha própria condição. (NOLL, 2014, p. 57)

Para escapar dos ritmos naturais da consciência, o narrador chega a imaginar um estado de fibrilação, uma síncope[11] em que o limite intransponível do corpo se afirma pela irregularidade. Na arritmia, uma nova forma de ritmar relações semânticas entre as palavras e a referência ao ambiente se elabora.

O fluxo entre sujeito e texto transforma as ações verbais em atos cênicos, em que o próprio narrador-ator realiza uma performance que acontece no plano temporal diferente da sequência de acontecimentos cronológicos. Lugar de encenações – do autor, do narrador, do personagem e do leitor –, o texto que se articula por uma escrita performática, de acordo com Paloma Vidal, é aquele que

> aspira a abolir as fronteiras entre literatura e vida, tornando-se um experimento com o corpo do próprio escritor. Herdeira das vanguardas, uma das características fundamentais da performance é questionar os limites da arte, aproximando-a da vida. Quando o performer faz do seu corpo material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva mais do que uma representação da realidade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado. (VIDAL, 2011, p. 300-316).

[11] Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik (2011, p. 68) comenta sobre o ritmo enquanto oscilação de tempos diferenciados, em que a síncope é criada pela: “alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso, ele se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre a percepção consciente e a inconsciente”

Em *Berkeley em Bellagio*, essa exposição de si mesmo ocorre quando o narrador-personagem realiza uma performance sob uma redoma de vidro no saguão do museu.

> sei que não quero nem saber se fui idealizado por alguém; se esse alguém existe que me exponha pra ganhar a sua grana num museu em Nova York, em San Francisco, Chicago, ou sei lá, Toronto; que a multidão me veja no repuxo, e tanto faz de que lado o show for visto, não importa nem lamento, sei que ouço uma banda a tocar em procissão lá fora, Nino Rota não faria nada mais belo, ah, é Sexta-Feira Santa, as lentas velas do Senhor Morto por ruelas e ruelas, a Madona de roxo, lágrimas em pedras semipreciosas luzindo à luz das velas, mas nada disso nessas alturas me interessa, eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha auto-exposição: eu ali, parado, no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoco tamanha curiosidade alheia?, o que que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... Domingo, tarde enevoada, alguém se dirige ao Museu Guggenheim, Quinta Avenida, Nova York; põe-se na fila, compra o ticket para me ver, eu sei que ela me deseja, deseja o tal corpo vazado, sim, o meu, sem nada dentro. (...) um corpo inexistente apenas a perceber o que se passa em volta além do vidro, que apenas reconhece estar ali para ser visto sem nada o que mostrar, um homem que ficou como que morto nos porões da "Catedral" da Fundação americana à beira do lago di Como, antigo palácio que já hospedara até Da Vinci, sim, na Lombardia, no outro lado do Atlântico, e agora está aqui no Guggenheim, sem que o público incessante se aproxime muito da corrente que o protege desse mundo, ele é um faquir sem assento de pregos nem com fome, que apenas escuta o senso estético na virtualidade máxima do mundo, pois o vidro não é à prova de som e ele escuta, escuta sim quase o tempo todo, mas nada lhe custa nada, e ele inclusive até pode se alhear dos ruídos que assim jamais o mortificam, ele esquece, esquece com facilidade o que ocorre em torno, se refluindo até um ponto onde não chega nada, nem o som, nem o que se chama de a face humana, um sorriso, a tal lágrima furtiva, nada. (NOLL, 2003, p. 52-54)

A letra, a palavra, a escrita como virtualidades que performam sob um texto todo escrito num único parágrafo, que é o suporte visual em que *Berkeley em Bellagio* se apresenta ao leitor. A escrita como exposição do escritor através de um narrador-ator, organizando o delírio enquanto se torna agente intruso numa galeria de arte mundialmente reconhecida, provocando quem passa pela cena e pelas páginas do livro. Provoca o espectador a confrontar o interno com o externo, o pequeno com o monumental.

Esse corpo panóptico, submetido à vigilância externa, totalmente inerte, atua como produção de outra temporalidade, indeterminada e imprevisível. Coreografar o silêncio, na performance, no limiar que se encena entre a escrita e o vazio, deixa

traços do que virá provocando outras formas de se expor mediante uma descontinuidade radical, que rompe com a normalidade cotidiana.

No *teatro da aparição* de João Gilberto Noll – expressão presente no livro *A céu aberto* (1996), obra em que a subjetividade do protagonista é transformada a partir do trânsito entre múltiplos espaços (urbanos, rurais, marítimos, virtuais) –, título dado pelo personagem errante do romance a uma peça em processo de construção, o diálogo entre dois tipos de "desmemoriados" poderia ser interpretado por essa duplicidade de *Berkeley em Bellagio,* entre autor e narrador, ator e escritor. Dos atores de *A céu aberto,* um deles, apesar de não recordar nada sobre o seu passado, "guarda na mente todos os acontecimentos do mundo" (NOLL, 1996, p. 98). O outro representa o oposto: não rememora nada sobre acontecimentos públicos, porém é capaz de relembrar as suas experiências mais remotas. Ao ser questionado sobre o enredo da peça, um deles responde: "Enredo? (...) – Sim, o que acontece entre esses dois? – Ah! Os dois falam tanto sobre seus fluxos próprios de memórias que jamais coincidem que jamais se interpenetram" (NOLL, 1996, p. 99).

Na cena da performance de *Berkeley em Bellagio,* um corpo que nada faz se expõe como produto destinado à espetacularização, assim como no livro, numa *mise en scene*. No entanto, a partir da inércia, o sujeito no espaço expositivo ressignifica o próprio ato de ver e compreender o que se observa, invertendo os papéis da observação. Diante de uma performance em que não é possível reter totalmente o sentido, o que se analisa inclui também o observador. O mesmo movimento de inflação narcísica do sujeito produz a sua queda, a sua autoexposição às contradições em que vive, marcada pela ironia de si mesmo. O corpo do narrador-performer se equivale a um *readymade*, alienado das condições que o colocaram sob a disciplina e a vigilância externa.

Sobre esse aspecto, Laura Erber, em seu livro *O artista improdutivo*, desenvolve uma crítica ao trabalho na arte contemporânea, abordando as limitações e paradoxos que envolvem a improdutividade no contexto atual.

> a crítica do produtivismo efetuada pela arte hoje (...) lida também com a aceleração e a fuga do tempo e com a possibilidade de produzir efeitos no presente em que se vive, embora ele nos seja inapreensível. (...) O fracasso, o vagabundo, este foi o nome do artista improdutivo em outros tempos, mesmo quando ele não era artista, mas sonhador, passeador, velho perdido na neve. (...) Dessas margens ficamos observando o artista contemporâneo como alguém que sonha com uma improdutividade radical talvez só realizável pela literatura, como no conto de Guimarães Rosa em

> que o pai, em sua canoa, segue rio abaixo, rio acima, numa terceira margem de rio que só a ficção concretiza e que, longe de ser irrelevante, é necessária e fundamental para a imaginação artística de uma dobra no mundo cansado (ERBER, 2021, p. 150)

Como observamos anteriormente, os efeitos da associação do capital com o desenvolvimento tecnológico, como a aceleração do tempo social, a superabundância de estímulos sensoriais e o uso das crises, sobretudo as coletivas de saúde mental, representam os resultados das atuais estratégias de controle da sociedade. A publicidade, os jogos, as séries, as redes têm exigido dos sujeitos uma disponibilidade conhecida como 24/7 (24 horas por dia, 7 dias na semana), formas variadas da colonização da atenção do indivíduo-consumidor. Com isso, não podemos escapar ao capitalismo cognitivo, conforme descrito por Antonio Negri e Michael Hardt (2005), que transforma usuários de tecnologia em infoproletários, convergindo democracia e exceção via totalitarismo de mercado.

Narrativa que interrompe a ação, ao se colocar na perspectiva do afeto e das sensações**,** a literatura de Noll vincula a superexposição do sujeito tanto a uma forma que ironiza a vigilância quanto a uma postura que busca resistir à programação da arte e da vida. Contraponto à tendência distópica de um mundo governado por *big techs*, a teatralidade da exposição do corpo manifesta uma passionalidade amadora. Desafia a olhar com os elementos capazes de fazer do narrador-personagem um objeto artístico provocador de inquietações na ordem social vigente, em que a própria normatividade é exposta como terreno do grotesco e do doentio.

Uma experiência corporal que invoca autor, narrador, personagem e leitor a uma postura mais participativa, emancipando movimentos ao expandir a linguagem a outras formas de expressão. O narrador apresenta seu processo de produção à medida que transfigura as referências apresentadas. De acordo com Iser, esse gesto performático atravessa processos que se desdobram na medida em que “um mundo aberto passou a ser representado, (…) a realidade deixou de ser considerada como um dado para ser tratada como um processo contínuo de autorrealização” (ISER, 2013, p. 388). Sendo assim, o sujeito se encaminha a novas figurações e relações políticas e estéticas, mediadas por um ritual em que a identidade assume formas plurais, de modo a desenvolver, sob a forma de simulacro, a capacidade de encenar

“a conquista, em sua realização lúdica, daquela infinitude que faz esquecer o fim” (ISER, 2013, p. 409).

O espetáculo *Solidão Continental,* da série *Autores em cena*[12], dirigida por Fernanda D´Umbra, contou com a presença de Noll no evento realizado em julho de 2011. Na ambientação cênica, a iluminação, em contraste com o palco totalmente escuro, concentrava-se na presença do escritor no cenário, que começava a ler trechos de *Lorde* e de *Acenos e Afagos,* após o toque de um telefone e de uma mensagem de voz automática, gravada em inglês.

> Ah, me enganava de novo, o fato é que eu perdia a direção. Caminhava atabalhoado, a esmo, até dar nas margens do Tâmisa que eu encontrava pela primeira vez. Não havia muita gente por suas bordas e o frio doía nos ossos. Eu era aquele homem que já almejara ser alguém que um policial poderia surpreender dormindo enregelado pelas ruas, um homem que, ao responder à inquisição da autoridade, não tivesse documentos nem língua nem memória. E que fosse castigado na solitária pelos anos e anos. Ou, ao contrário, que fosse perdoado instantaneamente por um policial jovem, totalmente inexperiente, em sua primeira ronda, e que jorrasse dele um raio de simpatia por aquele amontoado de carne sem nome, destino, moradia. (NOLL, 2014. p. 37)

A voz em cena, monofônica e monódica, sem apresentar variações significativas, espacializa a palavra e reveste o texto literário com uma matéria sonora incômoda. Ainda que o ritmo mental de leitura silenciosa do romance seja desenfreado, se nos deixarmos conduzir pela narração que atravessa diversos lugares de maneira cinematográfica, criando efeitos de simultaneidade, contrasta com a velocidade de leitura do autor, em que sua vocalização se desacelera compassadamente, como se buscasse notas dissonantes quando balbucia sons vacilantes, forma errante como o narrador. No ritmo interno à narrativa e à leitura da palavra escrita, a voz como lugar de enunciação, tanto na fala quanto na escrita, que gera diferentes níveis de construção rítmica e a relação significativa que esses movimentos produzem.

Sobre essa leitura, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara comentam:

---

[12] O espetáculo *Solidão Continental* foi apresentado na FLIP, em julho de 2011, na Casa de Cultura, em Paraty/RJ. Compõe o projeto *Autores em Cena*, que conta com a curadoria do escritor Marcelino Freire, em que autores se tornam atores de suas obras.
https://www.youtube.com/watch?v=cv1JbPdNg-I

> As leituras públicas de Noll proporcionam outras interpretações para seus textos, descobrem em sua prosa caudalosa e dinâmica as marcas desse farfalho. Podem ser lidos nesse sentido os muito frequentes estados de sonho de seus personagens. Narrados em potencial, se apresentam como algo que eventualmente pode acontecer, uma espécie de solilóquio hesitante que, sem se confirmar nos fatos, flutua como um suplemento de sentido que afeta a trama, indica percursos e súbitas revelações. (…) O farfalho permite a constituição de uma língua literária sempre próxima do fracasso e do desvario, é um procedimento que estilhaça tramas e gêneros. A lentidão, o balbucio, a deterioração mental ou da memória, a dúvida, a incerteza, a impotência constituem algumas de suas figuras literárias, que atravessam toda a narrativa de Noll. (AGUILAR, 2017, p. 73-74)

A ênfase na interjeição que inicia a performance do texto modula a invariável errância dos seus personagens, na figuração difusa que ressurge sem “documentos nem língua”, sendo o mesmo “amontoado de carnes sem nome, destino, moradia”. No limite do tédio, a leitura se arrasta numa monotonia semelhante ao cansaço que seus personagens manifestam. Ainda que ocorram momentos extáticos em diversas cenas dos romances, predomina um estado de ressaca pela entrega ao movimento sem rumo, em que se reduz toda temporalidade entre um passado sem memória e um presente permanente. Elevação tramada na queda que se expressa através de uma leitura desconcertante. Essa forma de ler remete à noção de ritmo na poesia grega antiga, em que o prolongamento através da sequência entre duas sílabas longas se chamava *espondeu*, que deriva do vocábulo *spondé*[13] e tem o sentido de libação, o ato de oferecer vinho aos deuses, embriagar-se, portanto. Ou seja, quem se embriaga prolonga as sílabas quando fala.

O poeta Ricardo Aleixo, no livro de Luis Alberto Brandão, *Canção de amor para João Gilberto Noll,* comenta sobre essa vocoperformance:

> Algo entre o recitativo à la Ezra Pound (...), o cantochão e as longas inflexões características dos estilos de narração teatral nipônicos, tais como o nô, o kabuki e o banraku: é assim que eu ouço as sempre interessantíssimas leituras que João Gilberto Noll fazia de suas histórias. Há um quê de encantatório no modo como ele realiza a transposição do texto impresso para o âmbito do sonoro. Como se cantasse, ao contar. Como se quisesse devolver ao conto a possibilidade de ir além do “que” se conta, recuperando um “como” contar que remete tanto a épocas remotas da arte narrativa quanto à poesia, com sua atenção extrema ao significante. “Prosa poética”, ele mesmo dizia, a respeito de alguns de seus microcontos. Poesia, meu ouvido faz que sim. (BRANDÃO, 2019, p. 127)

[13] Conforme AGOSTINI, C. S. (2012). “O discurso de Aristófanes no Symposium e a literalização da metáfora”. Archai n. 9 , jul-dez 2012, pp. 93-100.

Através dessa leitura se atualiza, na literatura de Noll, alguma “coisa prestes a materializar uma ideia, mas que por enquanto ainda relampeja tão-só a sua verve física, como se fosse pura melodia, para num segundo momento então se inserir numa ordem narrativa” (BRANDÃO, 2019, p. 19), diz o autor sobre o seu processo de composição literária. No artigo *Atritos com o instante geram incontáveis ritmos*, Noll comenta que

> alguns romances parecem uma partitura frustrada, tal a sensação de que nos encontramos diante de uma história puxada tão-só pelos movimentos inerentes ao conteúdo musical. Pergunto por que alguns romancistas arriscam transferir a música para o universo de um gênero literário que se nutre não-raro das ideias – estas emanações tão refratárias ao vazio semântico da matéria musical. (NOLL, 1992, p. 6)

É o que faz: uma literatura vinculada à musicalidade, informe e indomável, na exploração dos efeitos sensoriais que o uso da linguagem verbal possibilita, na qual os lugares de enunciação são produzidos em diferentes movimentos e níveis de construção rítmica. Perceber essa escrita sublinha um gesto de espalhamento mais jogado no mundo, é uma prática em aberto, composta na ausência da origem e da voz controladora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de analisar um narrador que percorre espaços labirínticos e elabora variados contextos rítmicos em suas travessias, aproximando paisagem e vida urbanas, esta pesquisa buscou investigar como a condição órfã dos protagonistas atua em seu deslocamento errante pelos lugares nomeados no conto e nos romances. Nesse sentido, percebemos que a deriva espacial se conjuga à deriva de um corpo movido pela vontade de afirmar o desejo de ser muitos, de encontrar saídas diante das normalidades imposta.

No conto paradigmático, a relação com a orfandade, como vimos, desenvolve-se a partir de um narrador obrigado a conviver mais com a ausência do que a presença paterna, vendo seu pai, descrito como "filósofo sem livros", progressivamente definhando, assim como assiste, inerte, ao estado de putrefação do apartamento. Narrar é a forma que encontra para se constituir enquanto sujeito, saindo de uma situação limite, como a adolescência ou a orfandade, para crescer, ainda que não saiba exatamente o que fazer com a vida que se desponta.

O narrador-personagem de *Alguma coisa urgentemente* só passa a ser nomeado com a proximidade da morte do seu pai. Foi preciso o fim dessa voz de autoridade para que o protagonista saísse do anonimato, embora retornasse como um anônimo nos romances seguintes. A não-nomeação e o sentimento de orfandade se estendem pelos espaços de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, traçando linhas de evasão, como afirma o narrador-escritor de *Berkeley em Bellagio*: "eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas" (NOLL, 2003a, p. 94). A escrita como possibilidade de êxodo, por isso a preocupação com o ritmo através da importância à pontuação e às variações no andamento das construções verbais, que buscam, de forma errática, alinhar linguagem e narrador-personagem.

O texto ficcional, segundo Wolfgang Iser, produz um mundo que se organiza a partir de uma realidade colocada como encenação. Não que a ficcionalização seja absolutamente desvinculada de tudo que existe fora dela, pois teatraliza a relação entre referência e ficção, num jogo que se exerce como provocação ao leitor. Sendo assim, o texto apresenta uma realidade que "não deve ser tomada como tal, ela é a

referência de algo que, de fato, não é, mesmo se este algo se torna representável por ela" (ISER, 1996, p. 24-25). Para Iser, o "*como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse" (ISER, 1996, p. 25, grifos do autor).

O "como se" nas obras de João Gilberto Noll se realiza numa linguagem que se distancia da referencialidade a fim de orientar pelas variações rítmicas e alternâncias da percepção espacial e corporal. Sobre o seu processo de criação, o autor comenta em entrevista:

> Teve um conto meu, "Alguma coisa urgentemente", do meu primeiro livro, [...] que é o *O cego e a dançarina*, que foi adaptado para um filme, chamado *Nunca fomos tão felizes*. Mas isso que você chama de imagético eu chamo também de pele da linguagem. Que tem uma musicalidade. Alguma coisa ligada à fome de beleza, [...] acho que é uma certa compensação, pelo menos na minha luta de chegar à poesia. Estou querendo cada vez mais esse hibridismo — prosa e poesia — mas que não seja aquela prosa poética um pouco engalanada, que não me interessa. Mas reconheço no meu texto uma vertigem musical. Procuro perseguir a miséria humana sim, mas, entre o autor e o leitor, existe a mediação dessa linguagem – que não precisa concordar com a miséria em estado cru... Acho importante que exista realmente uma questão explícita onde possa ser apresentado realmente um estilo musical – que tenha, digamos, um pouco de religiosidade, de repetição, de ladainha. (...) Claro que esta busca pela beleza não passa pelo ideal clássico, cadavérico, pronto, amplamente posto nos altares; mas uma beleza que seja furiosa, que seja até deselegante, horrorosa, feia. A literatura não é um documento naturalista. A gente tá empapuçado de naturalismo. E a literatura necessita de uma transfiguração estilística. [...] Minha utopia hoje é dissolver as fronteiras entre prosa e poesia. (NOLL a BRESSANE, 2000)

Observamos, assim, "na pele da linguagem", conforme disse o autor, traços de uma herança impossível, vinculada à perda do nome e do passado dos protagonistas, numa pobreza da experiência e numa desaceleração do tempo da dominação, conforme, esperamos, pudemos delinear nas páginas da dissertação. Perdas inscritas na noção de orfandade, que se impõe ao narrador na forma de um apego ao desapego por onde passa. Por isso a errância, tão determinante aos andarilhos anônimos, ganha espessura numa linguagem que desliza num vaivém sem direção definida. Reconhece ser apenas um corpo à deriva, que busca, como alternativa, habitar a musicalidade contida na própria linguagem, através de uma escrita que deságua em estado de emergência, sem planejar o que vai acontecer.

Essa a beleza radical das obras de Noll que aqui analisamos. E foi por essa beleza, que intuíamos desde uma primeira leitura, que a dissertação precisou ser escrita, para sublinhá-la.

REFERÊNCIAS

A LITERATURA de João Gilberto Noll: Parte 1. [*S. l.: s. n*.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Saraiva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C2lH3cBWvGI&t=47s. Acesso em: 22 dez. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGOSTINI, C. S. *O discurso de Aristófanes no Symposium e a literalização da metáfora*. *Archai*, n. 9 , p. 93-100, jul./dez. 2012.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental.* Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUGÉ, Marc. *Não lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In:* BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1986 [1936]. v. 1.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. v. 1.

BENVENISTE, Émile. A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística. *In*: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005.

BLANCHOT, M. *O espaço literário.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll.* Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

CERTEAU, Michel: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA PINTO, Manuel. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha. 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ERBER, Laura. *O artista improdutivo e outros ensaios.* Belo Horizonte: Âyimé, 2021.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III.* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1994].

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico:* as heterotopias*.* Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 32.

GARRAMUÑO, Florencia; MAGRI, Ieda *et al*. (org.). *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina.* Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns [recurso eletrônico]: animalidade, literatura, biopolítica.* Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão:* guerra e democracia na era do império*.* Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

ILHA, Flávio. *João aos pedaços.* Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário:* perspectivas de uma antropologia literária*.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, n. 12, p. 11-30, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LACAN, Jacques. The four fundamental concepts of psychoanalysis. Nova York: Norton, 1978. (Traduzido de Le Seminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Ed. Jacques-Alain Miller). Paris: Seuil, 1973.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório:* estratégias das artes do presente. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LELIS, Marco Antônio Barbosa. *Doppelgänger/Doppeltgänger:* Topoi em Siebenkäs (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e O Duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. 2021. Tese (doutorado) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belho Horizonte, 2021.

LYOTARD, Jean François. *O inumano:* considerações sobre o tempo*.* Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em voo cego:* estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

MORICONI, I. Tentando captar o homem-ilha. *Revista Matraga,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 2/3, maio/dez. 1987.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2014.

NEVIANI, Marcos Rafael da Silva. Manifestações do grotesco em “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll. *RevLet* - Revista Virtual de Letras, v. 3, p. 271-291, 2011.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1980.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo.* Rio de Janeiro: Record, 1981.

NOLL, João Gilberto. Atritos com o instante geram incontáveis ritmos. A arte da ficção/6. Ritmo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1992, p. 6. Letras.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, João Gilberto. Entrevista a Ronaldo Bressane. *Revista A,* 2000. Disponível em http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm. Acesso em: 27 maio 2023.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003a.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003b.

NOLL, João Gilberto. Hotel Atlântico. São Paulo: Francis, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

NUNCA Fomos Tão Felizes. Direção: Murilo Salles. Roteiro: Alcione Araújo; Jorge Durán; Murilo Salles, baseado no conto “Alguma coisa urgentemente” de João Gilberto Noll. Produção: Cinefilmes, Embrafilme, Imacom Comunicação, LC Barreto Produções Cinematográficas, Morena Filmes, Movi&Art; Salles & Salles, 1984. (91 min.)

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? Tradução de Donaldson M. Garschagen. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado:* fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2008 [1988].

SILVA, Márcia Regina Xavier da. "*Alguma coisa urgentemente" ou a travessia do vazio radical*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 59-75, jul./dez. 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda:* ensaio sobre o fim do mundo. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *In:* SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPERANZA, Graciela. *Cronografías:* arte y ficciones de un tiempo sin tiempo. Barcelona: Anagrama, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *In:* SÜSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. *Relógios e ritmos:* em torno de um comentário de Antonio Candido, em A voz e a série. Belo Horizonte: Ed. Sette Letras; UFMG, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 60-81, 2005.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários:* aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo:* diante da pintura. Rio de Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

VIDAL, Paloma. *Depois de tudo:* trajetórias na literatura latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIDAL, Paloma. A escrita performática de João Gilberto Noll*. Teresa* (USP), São Paulo, v. 10-11, p. 300-316, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.