



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Graciela Pinheiro Bittencourt

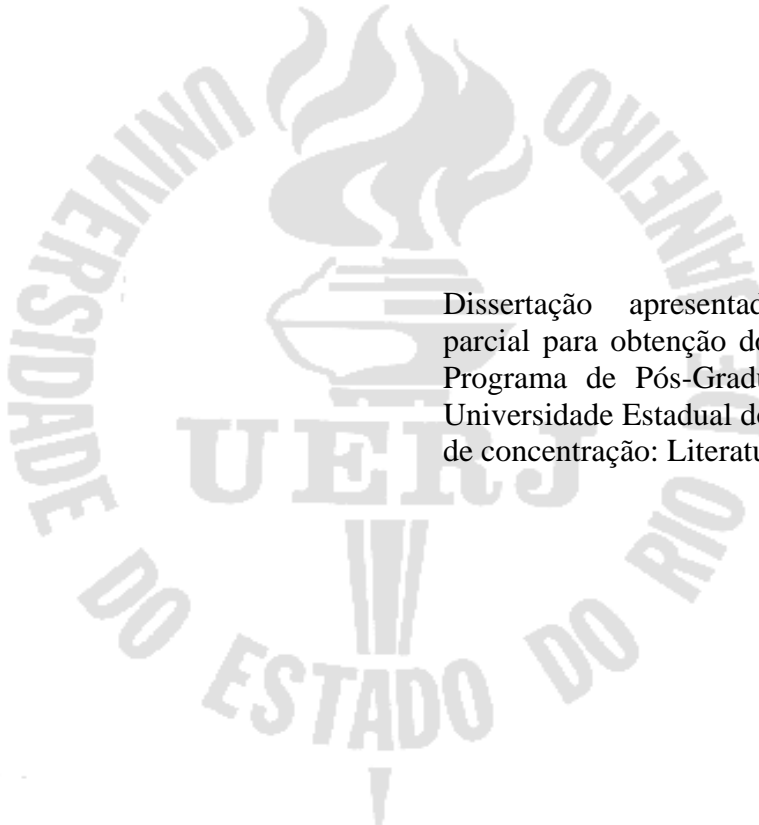
**Corpos indomáveis, sujeitos dionisiacos:
Experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll**

Rio de Janeiro

2011

Graciela Pinheiro Bittencourt

**Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos:
Experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll**



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

Orientadora: Prof^a. Dra. Silvia Regina Pinto

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

N793	<p>Bittencourt, Graciela Pinheiro Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos: experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll / Graciela Pinheiro Bittencourt. - 2011. 123 f.: il.</p> <p>Orientadora: Sílvia Regina Pinto. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Noll, João Gilberto, 1946 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Sujeito (Filosofia) na literatura – Teses. 3. Identidade (Psicologia) na literatura – Teses. 4. Corpo humano na literatura – Teses. 5. Desempenho (Arte) na literatura – Teses. I. Pinto, Sílvia Regina, 1946-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

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

Assinatura

Data

Graciela Pinheiro Bittencourt

**Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos:
Experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll**

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

Aprovada em 29 de março de 2011.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Silvia Regina Pinto (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cristina Rezende Chiara
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Diana Irene Klinger
Faculdade de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À minha família.

AGRADECIMENTOS

À Silvia, minha orientadora, que me apresentou aos romances de Noll de maneira tão instigante que me levou a mudar completamente o rumo da minha pesquisa; pelo seu estímulo para que, durante a pesquisa, eu trilhasse o meu caminho com liberdade e pela paciência, interesse e brilhantismo com que me apontou novos conceitos, ideias, perspectivas e, por fim, novas possibilidades de caminhos.

Aos professores que, nesses dois anos, colaboraram de alguma maneira para as reflexões que culminaram nesta dissertação: Fátima Dias Rocha, Flávio Carneiro, Gustavo Bernardo, Victor Hugo Adler Pereira e, em especial, à Ana Cristina Chiara, cujos textos, ideias e discussões em sala de aula me inspiraram e incentivaram a tentar desvendar os corpos dos romances de Noll.

A todos, amigos e familiares, que me apoiaram e incentivaram minhas reflexões com perguntas curiosas acerca do tema da pesquisa; àqueles que tiveram paciência com as minhas ausências, a falta de tempo e os eventuais momentos de cansaço e mau humor; e também àqueles que se esforçaram (nem sempre com sucesso) em tentar me fazer deixar os estudos um pouco de lado para espairecer.

Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo
Passa um momento uma figura de homem.
Os seus passos vão com “ele” na mesma realidade,
Mas eu reparo para ele e para eles, e são duas coisas:
O “homem” vai andando com as suas ideias, falso e estrangeiro,
E os passos vão com o sistema antigo que faz pernas andar.
Olho-o de longe sem opinião nenhuma.
Que perfeito que é nele o que ele é – o seu corpo,
A sua verdadeira realidade que não tem desejos nem esperanças,
Mas músculos e a maneira certa e impessoal de os usar.

Alberto Caeiro

RESUMO

BITTENCOURT, Graciela Pinheiro. *Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos: experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll*. 2011.123f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O objetivo desta dissertação é propor uma visão afirmativa dos narradores-protagonistas dos romances do escritor João Gilberto Noll, oferecendo um contraponto à crítica que, ao inserir esses narradores-protagonistas na tendência niilista contemporânea de apagamento diante do outro e do mundo, os classifica como fracos. A partir da análise dos romances *Hotel Atlântico* (1986), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004) e *Acenos e afagos* (2008), caracterizaremos o sujeito nolliano como um sujeito forte, que chamaremos aqui de “sujeito dionisíaco”. Este sujeito prescinde de uma identidade fixa e bem delimitada e, portanto, dispensa quaisquer tipos de espelhos – da consciência, da identificação, da idealização. Em vez de atribuir-se a si mesmo uma subjetividade ou um rosto, este sujeito se reconhece na sua existência mais primordial: o seu “corpo indomável”, que, diferente do “corpo/imagem” da lógica do “esteticismo generalizado”, reforça o caráter múltiplo e instável do sujeito, lembrando que ele é regido não pela sua vontade própria, mas sim pela dinâmica da “vontade de potência”. Apesar de remeter sempre ao corpo, a literatura de Noll se revela um convite, tanto aos seus narradores-personagens quanto ao leitor, para uma experiência metafísica.

Palavras-chave: Espelho. Corpo. Subjetividade. Identidade. *Performance*.

ABSTRACT

In this dissertation I would like to propose a new affirmative treatment of novelist João Gilberto Noll's narrator-protagonists, taking issue with current literary criticism that would have them belong to a contemporary nihilistic trend, classifying them as weaklings who succumb when faced with the Other, or with the world. Based on an analysis of the novels *Hotel Atlântico* (1986), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004) and *Acenos e afagos* (2008), Noll's protagonists emerge as strong characters best described as "dionysian subjects". Noll's narrator-protagonists relinquish a well defined, fixed identity and consequently renounce all mirrors – the mirror of consciousness, identification, or even idealization. Instead of attributing themselves a subjectivity or a face, Noll's protagonists recognize in themselves a level of existence that is primordial: their "indomitable body", one that differs from the "body/image" and a rationale of "generalized aesthetics". They reinforce the multiple and unstable character of the subject, one that is moved not by its own volition, but by its "will to power". Although the body appears as a recurrent theme in his writings, Noll's novels invite both their narrator-protagonists and the readers to take part in a metaphysical experience.

Key-words: Mirror. Body. Subjectivity. Indentity. Performance.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	OS ESPELHOS	18
1.1	O espelho, mais uma vez	18
1.2	Dentro do espelho	26
1.3	O corpo sem memória e sem espelho	31
2	CORPO E SUBJETIVIDADE	38
2.1	O sujeito diante do espelho partido	38
2.1.1	<u>O “sujeito dionisíaco”</u>	44
2.2	Corpo, imagem e representação	47
2.2.1	<u>Um corpo sem espelho</u>	50
2.2.2	<u>“Corpo indomável”</u>	54
2.3	Corpo e subjetividade na obra de Noll	60
3	PERFORMANCE E AUTOFICÇÃO	75
3.1	O retorno ao corpo primordial	75
3.2	A arte da <i>performance</i>	79
3.3	Autoficção: a problematização do sujeito através da <i>performance</i>	83
3.4	A autoficção na obra de Noll	94
4	CONCLUSÃO	110
	REFERÊNCIAS	114
	ANEXO A- <i>Estudo baseado no retrato do Papa Inocêncio X, feito por Velázquez, de Francis Bacon.</i>	121
	ANEXO B - <i>Estudos para um Auto-Retrato, de Francis Bacon.</i>	122
	ANEXO C - <i>A dança, de Matisse</i>	123

INTRODUÇÃO

De acordo com João Gilberto Noll, uma das influências mais determinantes na sua obra ficcional seria a literatura de Clarice Lispector. Em entrevista, o escritor gaúcho conta:

Clarice Lispector, de longe, no Brasil, foi quem mais me fez a cabeça, principalmente o romance *A Paixão Segundo G.H.*, que é um pouco Antonioni no impasse da ação, é quase como não saber prosseguir. Assumo muito esse procedimento pessoal no que sinto quando estou escrevendo. Essa obrigatoriedade com a história, o relato, a narrativa, é uma canga. Aí eu tenho vontade de ser poeta¹.

Apesar da obra de Clarice Lispector ser dividida por alguns pesquisadores em duas fases – a primeira, na qual a escritora praticaria uma escrita intimista e metafísica, e a segunda, marcada, segundo Sueli Rolnik, por um “empobrecimento” da linguagem e pela abordagem de temas simples, cotidianos, pagãos e até mesmo “pornográficos” –, a escritora foi consagrada, tanto pela crítica quanto pelo público leitor, como uma das maiores escritoras brasileiras principalmente devido à prosa intimista e metafísica dos seus primeiros romances e contos. Esses livros que consagraram a escritora – como, por exemplo, o romance citado por Noll, *A Paixão Segundo G.H.*, e também *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice – apresentam personagens que estão sempre em busca de respostas para perguntas metafísicas sobre o “ser” e o espírito, para as quais nunca é possível encontrar uma resposta satisfatória. Esses personagens parecem querer vencer a materialidade do corpo, buscando viver experiências transcendentais, iluminações sagradas, epifanias.

Por serem subjetivamente complexos – isto é, por terem suas subjetividades expostas, à flor da pele, e serem guiados por questões transcendentais –, os personagens da obra intimista e metafísica de Clarice poderiam ser caracterizados como sujeitos fortes pela mesma crítica literária que diagnostica um enfraquecimento e até mesmo uma dissipação do sujeito nolliano. A partir de uma rápida análise da obra ficcional do escritor gaúcho, onde os protagonistas anônimos perambulam sem destino e ao sabor do acaso, podemos perceber que nela o corpo ocupa um lugar de destaque em relação à subjetividade ou à identidade do sujeito. A todo instante, suas narrativas remetem à corporeidade dos seus narradores-protagonistas, desenvolvendo-se mais através de uma interseção de forças, percepções e

¹ Trecho retirado da entrevista “É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nessa viagem”, por Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas, publicada em *Autores Gaúchos* 23, em 1990. Todas as entrevistas com o escritor citadas neste trabalho estão disponíveis no seu site oficial: www.joaogilbertonoll.com.br

sensações do que por uma trama tecida através do exercício da abstração e da racionalidade. A partir dessa perspectiva, a literatura de Noll parece fazer justamente o movimento oposto àquele defendido pelo escritor, afastando-se da literatura de Clarice, em vez de aproximar-se dela. O próprio escritor, em entrevistas, defende que literatura não é pura abstração, mas que, em última instância, ela sempre remete ao corpo. Ele caracteriza seus livros como uma “celebração da materialidade humana” e diz que seu compromisso com o leitor consiste em “pegá-lo pelo cangote e colocá-lo diante de seus desejos e de sua materialidade”. Noll nega, entretanto, que a literatura seja um “documento naturalista” e declara que escreve justamente por sentir uma “insuficiência com o real”. A literatura, defende, é fundamentalmente transfiguração. De acordo com Noll, os princípios de sua obra seriam orgânicos, os seus livros, empíricos, e ele próprio, “um materialista à procura da transcendência”. Diz o escritor, em uma entrevista:

Chega o que você vive no dia-a-dia, aquém do que você precisa em termos de sonho; a indigência deste país, mas não só do país. A indigência humana neste final de século é terrível. Acho que se não for o romancista a expor isso, quem vai fazê-lo? Apontar para a transcendência do homem, que não é essa mesquinhez que está aí, sem destino, sem saber de onde veio, para onde vai? Nesse sentido, sou fundamentalmente um materialista à procura de transcendência. Acho que o romance existe porque existe um conflito material, concreto, entre as pessoas, entre as almas².

Quando fala sobre sua obra, percebemos que Noll mistura as instâncias material e espiritual, os conflitos que afetam o corpo e os que tocam a alma, isto é, que apontam para além do corpo. O escritor torna isso ainda mais explícito quando confessa que o objetivo final de sua obra, que remete a todo instante à materialidade do corpo, é propor tanto a seus personagens quanto a seus leitores um experiência metafísica. Uma questão que poderíamos colocar, neste ponto, é a seguinte: haveria um paradoxo na tentativa de propor uma experiência metafísica por meio de uma literatura que remete constantemente ao corpo, à corporeidade? Acreditamos que a análise de algumas questões acerca da subjetividade, da representação e do corpo na obra de Noll presentes nos capítulos a seguir nos ajudarão a encontrar um caminho para responder essa pergunta.

Diante da sensação de vazio, de impotência e das tendências apocalípticas e niilistas que dominam as teorias acerca da realidade que vivemos neste final/início de século, a literatura – e a arte, em geral – parece cada vez menos encantada, utópica e transcendental. Na literatura, depois da “morte do sujeito”, fala-se no “retorno do sujeito”, mas simplesmente para confirmar o seu aniquilamento diante da atual configuração do real engendrada pelas

² Trecho retirado da entrevista “É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nessa viagem”.

novas tecnologias, culminando na sua dissipação diante dos simulacros hiperrealistas. Na crítica literária, é comum depararmos-nos com análises acerca de sujeitos fracos, ameaçados, sitiados, ou quase-sujeitos. Da mesma maneira, o corpo na arte produzida na atualidade parece remeter sempre à literalidade, à falta de complexidade ou a uma tendência à interferência estética através de novas tecnologias e técnicas cirúrgicas. Neste contexto, a obra de Noll, assim como a de tantos outros escritores contemporâneos, é inserida por críticos e pesquisadores num conjunto de manifestações artísticas que incorporariam as tendências niilistas que parecem dominar o tempo que vivemos – o enfraquecimento do sujeito diante da lógica de mercado e consumo, que se reflete nas relações interpessoais e também na relação do sujeito consigo mesmo, levando-o a adquirir um horror ao orgânico, ao envelhecimento do corpo e aos limites da vida, entre outros. Diante deste cenário, comumente atribui-se ao sujeito da obra de Noll um enfraquecimento, uma dissipação e até mesmo uma dissolução. A partir da análise acerca de algumas de suas obras que desenvolveremos aqui, buscaremos mostrar que, em vez de render-se a um possível enfraquecimento ou esvaziamento do sujeito e do corpo, em sua literatura, Noll tateia em meio a corpos fragmentados e literais em busca de um refúgio para este sujeito em crise.

Tomaremos como referência de fortuna crítica sobre a obra de Noll a análise que a pesquisadora Nízia Villaça faz acerca do seu sujeito. De acordo com ela, a subjetividade dos personagens de Noll “caminha para a neutralização e a autodestruição”. Em entrevistas, Noll comenta que os seus protagonistas são sempre os mesmos: andarilhos estrangeiros sem nome nem identidade, sem laços de família ou amizade e sem casa que caminham sem bagagem ou destino, ao sabor do acaso. Seus narradores e personagens são diretamente afetados pela crise do sujeito e pela crise da representação que desestabilizaram todos os modelos e parâmetros seguidos até então. Nesse sentido, concordamos com Villaça quando ela detecta nos narradores-personagens de Noll uma “ausência de traços que comporiam um sujeito pleno”. Diz a pesquisadora que, “em termos do confronto com o mundo e os outros, este personagem narrador não se constrói nem como herói, nem mesmo como anti-herói”. Segundo Villaça, enquanto perambulam sem destino, novas perdas somam-se a essa falta inerente e aparentemente inata aos narradores-personagens de Noll, levando-os a uma “dissolução final”³.

No presente trabalho, ensaiaremos uma leitura diferenciada acerca do sujeito da ficção de Noll, que irá ao encontro da análise de Karl Erik Schollhammer sobre a obra do escritor

³ As citações deste parágrafo foram retiradas das páginas 105 e 108 do livro de Nízia Villaça intitulado *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*.

gaúcho. De acordo com o pesquisador e crítico, a obra de Noll “oferece uma espécie de antídoto contra a melancolia reinante, que desfaz a oposição entre a brutalidade e a delicadeza, na afirmação violenta e incondicional do gesto literário” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.120). Para empreender esta tarefa, evitaremos uma visão dualista e redutora – que caracteriza a literatura como engajada ou alienada, o sujeito como forte ou fraco etc. –, deixando de lado tanto um modo positivo e entusiasta quanto um modo negativo ou ressentido⁴ de analisar o sujeito. Adotaremos uma perspectiva afirmativa, isenta de julgamentos de valor e situada para além de dualismos redutores, para “além do bem e do mal”. Para propor esta maneira afirmativa de analisar o sujeito nolliano, buscaremos primeiramente, à maneira da filosofia de Friedrich Nietzsche, que permeará todo o presente trabalho, empreender uma ruptura com o pensamento dicotômico ocidental. Em outras palavras, quebraremos os espelhos que nos teriam encarcerado numa cultura idealista e metafísica: o espelho da consciência, o espelho idealista e o espelho materialista. Encontraremos a afirmação do sujeito nolliano justamente na interpretação nietzscheana acerca do homem, cujo ponto de partida e fio condutor é o corpo. Livres de qualquer pretensão a uma unidade interna, a uma identidade coesa e coerente ou a um substrato subjetivo, a existência dos sujeitos com os quais nos deparamos nas narrativas de Noll se dá na sua corporalidade, na sua existência mais imediata e primordial.

Constantemente em movimento e em transição de um lugar a outro, de um estado a outro, os personagens de Noll agem como se obedecessem aos mandamentos do autor de *Ecce Homo*:

Sentar o menos possível; não acreditar em nenhum pensamento que não tenha nascido ao ar livre e em livre movimentação – quando também os músculos estiverem participando da festa. Todos os preconceitos vêm das vísceras... A vida sobre as nádegas – eu já o disse uma vez – é que é o verdadeiro pecado contra o espírito santo... (NIETZSCHE, 2009, p.48).

O eixo central da presente análise da obra de Noll, portanto, será o aspecto que, embora Villaça aponte como um dos importantes caminhos que se insinuavam na literatura contemporânea já na década de 90, aparece apenas como pano de fundo na sua análise: o corpo. Se Villaça defende que “na obra de João Gilberto Noll a tônica é a minimalização da relação do sujeito com o que o cerca” (VILLAÇA, 1996, p.110), buscaremos apresentar, como contraponto a esse sujeito diluído, a entrada em cena de um novo sujeito, que chamaremos aqui de “sujeito dionisíaco”. Um sujeito constituído não por uma identidade fixa,

⁴ O ressentimento, para Nietzsche, é uma doença que, desde o final do século XIX, caracteriza a civilização ocidental, impedindo-a de aceitar o esquecimento, abraçar o novo e alcançar, por fim, a felicidade.

mas sim por uma corporeidade, que, em vez de reduzir esse sujeito a algo cristalizado, reforça o seu caráter múltiplo e instável, regido pela dinâmica da “vontade de potência”, e o associa novamente ao meio à sua volta. Assim como não podem ser confundidos com o sujeito moderno ou da razão, os narradores-personagens de Noll tampouco podem ser caracterizados como sujeitos fracos, ameaçados e empobrecidos: o sujeito da obra de Noll escapa da *décadence*, do enfraquecimento e da enfermidade ao praticar o sagrado dizer-sim à vida, ou, de acordo com o Zaratustra de Nietzsche, ao abraçar uma “santa afirmação” que lhe garante a inocência do esquecimento, a ingenuidade da atividade criadora, do primeiro movimento, o jogo do novo começar, da roda que gira sobre si mesma. “O discernimento, o dizer-sim à realidade é, para o forte, uma necessidade tão grande quanto a covardia e a fuga da realidade – o ‘ideal’ – o é para o fraco, subjugado sob a inspiração da fraqueza...” (NIETZSCHE, 2009, p.85). Esta afirmação, ou este dizer-sim dionisíaco, que livra o sujeito nolliano do enfraquecimento e da dissipação e o torna forte, corresponde àquilo que Nietzsche chama de “*amor fati*”:

(...) não querer ter nada de diferente, nem para a frente nem para trás, por toda a eternidade... Não apenas suportar aquilo que é necessário, muito menos dissimulá-lo – todo o idealismo é falsidade diante daquilo que é necessário –, mas sim amá-lo... (NIETZSCHE, 2009, p.67-68).

A nosso ver, portanto, o sujeito nolliano não pode ser classificado como um “eu fraco”, sitiado ou ameaçado (VILLAÇA, 1996, p.103) que é esmagado ou dissipado de acordo com as ameaças e forças externas. Pensamos que o esforço, o cansaço e até mesmo as constantes neutralizações desse sujeito diante das ameaças da decrepitude, das forças externas e do confronto com o outro não culminam numa “hipertrofia do sentimento de impotência” (VILLAÇA, 1996, p.108). Não concordamos com Villaça quando ela detecta um “empobrecimento do protagonista” e constata um “eu esvaziado” (VILLAÇA, 1996, p.107) que é simplesmente atropelado por fatos inesperados e que reage de forma meramente reflexiva ou inconsciente. Em vez de sujeitos fracos e impotentes, detectamos nesses personagens sujeitos fortes justamente porque eles se aceitam enquanto corpo e agem de acordo com a sua corporalidade, isto é, com a sua existência mais primordial. Os sujeitos na obra de Noll experimentam o “atletismo” de movimentos e forças que Gilles Deleuze aponta na pintura de Francis Bacon. “Todo o corpo”, diz Deleuze, “é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a Figura” (DELEUZE, 2007, p.27). Este sujeito é constituído não por uma fraqueza essencial, mas sim por fluxos e encontro de forças que não partem

exclusivamente do próprio sujeito, mas também do seu exterior, do meio que o cerca e do qual ele é parte integrante.

Em suas narrativas ficcionais, João Gilberto Noll nos apresenta um corpo que se diferencia de algumas das principais tendências de representação do corpo na literatura contemporânea. Nelas, os corpos não são simplesmente matéria em decrepitude devido ao envelhecimento, nem matéria modelável através da qual os personagens buscam diferenciar-se ou individualizar-se, estampando na sua pele uma subjetividade. Tampouco encontraremos na obra de Noll o “corpo/imagem” que é inserido na lógica do “esteticismo generalizado ou neoiluminismo tecnológico” (VILLAÇA, 2009, p.31) de que fala Villaça. O corpo presente na obra de Noll não é um mero invólucro moldado de acordo com a subjetividade nem com a vontade do sujeito e, portanto, não se insere no que Villaça chama de “nova ordem corporal e seus desígnios literários neste final de milênio globalizado” (VILLAÇA, 2009, p.224). Em outras palavras, ele não é um “outdoor de si mesmo” (VILLAÇA, 1996, p.90), isto é, um espaço onde o íntimo e o privado seriam transformados em um “território público”, ou um receptáculo e propagador do que se passa na alma e na mente do sujeito, refletindo as ações da cultura e da tecnologia sobre a natureza. Na obra de Noll, o corpo não espelha, não encarcera, nem individualiza; ele transborda. O que Noll nos oferece em suas ficções é um corpo primitivo que foge às convenções sociais e age de acordo com forças invisíveis, autônomas e não racionais. Em sua obra, o escritor gaúcho nos apresenta um corpo que não pode ser fixado em contornos e formas, ou seja, um corpo que não pode ser domado nem pela vontade consciente do sujeito nem por ações ou forças externas. Trata-se do que chamaremos aqui de “corpo indomável”.

O “sujeito dionisíaco” rejeita tanto a ordem – mal-estar da civilização (ou da modernidade), de acordo com Sigmund Freud – quanto a busca desenfreada pelo prazer individual – juiz que presidiria a realidade na pós-modernidade, segundo Zigmunt Bauman. Este sujeito aceita o seu instinto animalesco porque se entende como corpo, como animal. No entanto, o dizer-sim à vida que ele adota faz com que ele não persiga apenas o gozo, a beleza, o prazer ou o êxtase: ele aceita e diz sim também ao desprazer, à dor, ao feio e ao abjeto. Ele aceita, por fim, o que chamaremos aqui de “corpo primordial”, isto é, o corpo antes da cisão do sujeito em corpo e alma e do seu descolamento do mundo à sua volta. Ao esvaziar-se de uma subjetividade ou interioridade, desconstruir a sua organicidade e desfazer-se de todos os espelhos, este sujeito se abre ao mundo e ao devir. Ele rompe a couraça que teria substituído a porosidade da pele do sujeito na contemporaneidade, isto é, a sua interface dentro/fora, impedindo a livre circulação dos afetos do corpo e a inscrição das experiências por ele

vividas⁵. O sujeito nolliano escapa, portanto, das tendências niilistas contemporâneas que consideram o sujeito enfraquecido, reduzido ou deletável. Ele escapa do que José Gil chama de zumbis contemporâneos, ou seja, sujeitos detentores de corpos que se movem fechados sobre si mesmos, isolados:

O espaço do corpo [...] volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se. No novo espaço liso das sociedades de controle, os movimentos corporais desenvolvem-se sem entraves exteriores, mas fortemente inibidos na sua espontaneidade e no seu desejo. É um movimento motivado apenas pela norma única e pelos padrões que todos seguem, de fato, é um movimento de corpos-“fortalezas vazias”, segundo a expressão de Bruno Bethelheim. É o corpo afetivo que se esvaziou. [...] O espaço de circulação está disponível (e a “liberdade” também), mas perdeu a qualidade, a singularidade e a abertura. Já não é um espaço de possíveis, mas a circulação de *zombies* (*apud* FERRAZ, 2010, p.89).

Na obra de Noll, encontramos um sujeito que apresenta uma abertura afetiva e cujos movimentos são “pura afirmação”, constituindo-se como um “espaço de possíveis” justamente porque aceita a sua corporalidade. Ele se aceita enquanto corpo, mas um corpo primitivo, forte, que não é modelado ou encarcerado pela subjetividade ou pela identidade e que, portanto, não busca ser diferenciado, não pode ser conformado de acordo com a sua interioridade ou com a vontade do sujeito. O seu corpo é carne e nervos submetidos constantemente às mais diversas forças. Sobre a sua pele, a sua carne e os seus nervos, atua um jogo constante de forças que partem tanto do próprio sujeito quanto incidem de fora sobre o seu corpo. Este corpo que transborda forças nunca se fixa numa forma definida, cristalizada, e por isso não pode ser narrado, representado, interpretado. Em outras palavras, este corpo não pode ser dominado ou domado: ele se impõe ao sujeito, submetendo-o ao seu devir.

Na obra de Noll, a experiência, o movimento e os corpos dos personagens são despojados de elementos representativos, narrativos e, por fim, transcendentais. Este “corpo primordial” não está associado a uma alma, uma subjetividade ou a uma identidade; ele aponta apenas para o próprio corpo, inaugurando a cada movimento uma nova forma de se comunicar e devolvendo a ele o papel de lugar de origem da linguagem. Assim, o corpo deixa de ser entendido como transcendente, narrativo ou significante, e volta a ser um “corpo sem mediações languageiras” (FERRAZ, 2010, p.105) e que, portanto, é libertado da reflexividade dos espelhos e da consciência. Diante da sua imanência, estes sujeitos – menos domináveis – concentram-se na “gramática do movimento”, na inauguração de uma linguagem inédita, e empreendem um “movimento puro” (FERRAZ, 2010, p.94). Os personagens de Noll realizam

⁵ Em seu livro *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento – do século XIX ao XXI*, Maria Cristina Franco Ferraz fala de um sujeito contemporâneo deletável que, marcado pela ilusão de movimento experimentada pelos corpos e subjetividades hiperacelerados e superexcitados no meio da Internet, acaba transformando-se num “zumbi pós-moderno sempre em trânsito – para lugar nenhum” (FERRAZ, 2010, p.103).

o que Maria Cristina Franco Ferraz chama de desblindagem do “corpo-fortaleza vazia”, ou a potencialização da porosidade intensiva da pele:

(...) o movimento trivial, mimético ou expressivo é esquivado, enquanto se traça um novo domínio estético, um solo virgem. Isso se torna possível por não se tratar de discursividade, mas do próprio movimento no processo de afastar-se de sua sujeição a regimes transcendentais de significação e codificação, para reassumir sua dimensão total (FERRAZ, 2010, p.97).

Ao empreender um retorno ao “corpo primordial”, os sujeitos com os quais nos deparamos nas narrativas de Noll garantem a liberdade do corpo e de seus movimentos em relação aos códigos – linguísticos, sociais e comportamentais – vigentes. Como seus corpos e movimentos não remetem a códigos preestabelecidos, em vez de descolar-se do mundo, recorrendo ao que Nietzsche chama de “ficções inutilizáveis” – alma, transcendência, espelhos –, este sujeito diz sim à sua corporalidade, à sua primordialidade, à sua integração com o mundo. Por colocar um fim na divisão entre o eu e o outro e entre homem “e” mundo, pensamos que o sujeito nolliano não pode ser visto como um sujeito pequeno, fraco ou esvaziado, mas deve sim ser caracterizado como um sujeito forte que, enquanto ser, não se limita ao tamanho do seu corpo, mas se expande para os limites do mundo.

Com o objetivo de dissociar essa noção de “sujeito mínimo” ou fraco dos narradores-personagens de Noll, analisaremos, no decorrer do presente trabalho, alguns de seus romances a partir de diferentes abordagens temáticas. No primeiro capítulo, trabalharemos a representação através da abordagem do tema dos espelhos, objetos insistentemente presentes em todos os romances de Noll e que parecem estar intimamente relacionados à busca existencial de seus protagonistas. De maneira semelhante à releitura do conceito de *mimesis* empreendida por Luiz Costa Lima, proporemos uma abordagem diferenciada dos espelhos, dissociando-os da imitação, do reconhecimento e de uma reflexividade simples, e relacionando-os, conforme faz Jean Baudrillard, à absorção e ao engano, ou seja, à ordem da sedução. O que buscaremos mostrar é que, na obra de Noll, o espelho é retirado da ordem dicotômica ocidental e, principalmente, dissociado da noção de verdade ao ser inserido num espaço de possíveis e de encantamento. No segundo capítulo, analisaremos a subjetividade destes narradores-personagens que vivem a “crise do sujeito” e não podem confiar nem são capazes de se reconhecer nos espelhos que colocam diante de si. Delinearemos aqui, os contornos do “sujeito dionisíaco”, que desconstrói o seu substrato subjetivo e abre mão da busca por uma identidade coesa e coerente para ser regido pelo seu corpo – mas não o corpo idealizado, modelado ou cirurgicamente modificado, e sim o “corpo primordial”, ou “corpo indomável”. No terceiro e último capítulo, trabalharemos o principal artifício utilizado por

este sujeito que realiza um retorno à primordialidade do corpo, libertando-o da linguagem e dos espelhos, para experimentar o mundo e se comunicar: a *performance*. A problematização da subjetividade e da identidade do sujeito será ainda mais intensificada ao passarmos da problematização dos narradores-personagens de Noll para a problematização da identidade do próprio escritor, através de uma apreciação dos aspectos autoficcionalis de suas obras. Se nas narrativas de Noll os corpos são o palco para a *performance* dos narradores-personagens e de seus múltiplos “eus”, a autoficção se revela o palco no qual o autor encena a sua própria multiplicidade. Nesses três capítulos, trabalharemos os seguintes romances de Noll: *Hotel Atlântico* (1986), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *Acenos e afagos* (2008).

Por fim, buscaremos mostrar que, através de uma ficção que, apesar de remeter sempre ao corpo e negar a dualidade sobre a qual foi construído o pensamento dicotômico ocidental – corpo e alma, aparência e essência –, Noll acaba por apontar para além da materialidade do corpo. Isso porque os “sujeitos dionisíacos” são “corpos indomáveis”, isto é, corpos que, mais do que constituídos de matéria, são regidos por uma conjunção ininterrupta de forças e nunca cessam de movimentar-se – mesmo estando em aparente repouso. Em outras palavras, eles são aparições materiais de uma imaterialidade: as forças invisíveis com que o corpo está em constante luta. Estes sujeitos são corpos que não podem ser delimitados, representados, domados nem captados por espelhos. Em vez de apontar formas, contornos e identidades, esses corpos se apresentam na forma de enigmas, de perguntas que não possuem resposta certa e, com isso, acabam levando o leitor a transcender a materialidade e vivenciar experiências que ultrapassam o corpo. Em outras palavras, a ficção de Noll leva o leitor a vivenciar experiências metafísicas, aproximando, portanto, a sua literatura-corpo da literatura-intimista-metafísica de Clarice Lispector.

1. OS ESPELHOS

Há mais ídolos do que realidades no mundo.

Nietzsche

1.1. O espelho, mais uma vez

De acordo com Luiz Costa Lima, por resumir-se a um objeto que simplesmente reproduz imagens, o espelho teria como característica fundamental – no contexto da cultura ocidental – a esterilidade. Para o crítico literário, seria próprio do espelho a formação de “duplos naturais” (LIMA, 1980, p.251), isto é, o estabelecimento de uma referencialidade simples. Entretanto, para pensar a utilização desse objeto na obra do escritor João Gilberto Noll, nos propomos aqui a esboçar uma atualização da interpretação do espelho, de maneira semelhante à releitura que Costa Lima empreendeu acerca da noção de *mimesis*. Na abertura de seu *Mimesis e Modernidade*, Costa Lima descarta tanto a posição de que a *mimesis* seria um tema inexaurível quanto aquela segundo a qual o debate acerca da *mimesis* estaria há muito esgotado. Para ele, desde o início do século XX, diversas obras, correntes e movimentos abalaram os princípios da arte e, conseqüentemente, transformaram a concepção de *mimesis*: da simples imitação, baseada na harmonia conciliadora da mutabilidade quanto à permanência, a *mimesis* passaria a estar relacionada a um desacerto ou desacordo entre o mundo e a obra de arte. O curso da poética contemporânea, influenciado por transformações históricas e sociais, teria imposto a *mimesis* como uma questão na atualidade, defende Costa Lima. “(...) o objeto poético, a esta curva nos obriga a própria metamorfose da *mimesis*, transformada em contorsão, negação do real e não mais correspondência transfigurada” (LIMA, 1980, p.8), escreve.

Com sua origem localizada na filosofia clássica, o pensamento ocidental é profundamente marcado pelo caráter dicotômico da concepção grega de *mimesis*. Costa Lima lembra que a teorização grega acerca da *mimesis* só pôde ser realizada a partir do momento em que foi problematizada a relação entre linguagem e realidade. Com o intuito de afastar o pensamento mítico e impor o predomínio do pensamento racional, o discurso filosófico clássico tomou a verdade como uma questão central. A partir de então, o pensador dela se ocupa, afastando-se do “veio místico-religioso” e das opiniões, a fim de “revelar a via da verdade”. Subordinada ao campo da utilidade, da verdade, a *mimesis* platônica busca imitar o “mundo das Ideias”. Relegada ao papel de uma mera “cópia de 3º grau” para Platão, a imitação ocuparia sempre uma posição inferior em relação ao mundo das Ideias. O artista,

segundo ele, seria um mero copiador de modelos ideais, estando fadado ao fracasso, já que o resultado da imitação jamais alcançaria a verdade, a perfeição do modelo ideal imitado. Na concepção de Platão, os mitos e a arte são meras sombras do mundo das Ideias projetadas nas paredes de uma caverna e a identificação com o representado, uma espécie de “extravio da alma”.

De acordo com Louis Gernet, “o que se prolonga até Platão, pelo menos no plano do mito, é o ideal de uma visão que é (...) a visão de um ‘outro mundo’” (*apud* LIMA, 1980, p.9). Atravessada pelas noções antagônicas de visível e inteligível, real impuro e real pleno, matéria e essência, a concepção platônica de *mimesis* constitui-se como uma mediação entre o mundo físico e o mundo das Ideias. Aristóteles, por sua vez, empreende uma revalorização da *mimesis*, libertando-a da subordinação à verdade e da tentativa impossível de imitar um mundo ideal e associando-a à realidade física, material. A partir dessa revalorização aristotélica da *mimesis*, a arte deixa de estar subordinada apenas à imitação e passa a cumprir um efeito de catarse, de prazer aliviador, assumindo a função de completar e até mesmo substituir a natureza – “*ars imitatur naturam*”.

Para Wolfgang Iser, mesmo empreendendo uma atualização da noção platônica de *mimesis*, Aristóteles teria mantido a imitação como componente totalizador da concepção de *mimesis* (ISER, 1996, p.342). Costa Lima, por sua vez, defende que em nenhum dos casos a *mimesis* pode ser tomada como *imitatio*. De acordo com ele, não seria correto tomar nem mesmo a *mimesis* platônica como *imitatio*, já que o próprio Platão defendia a impossibilidade de uma imagem ser o duplo do modelo ideal a que se refere. Costa Lima explica que “A *mimesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta. Em Aristóteles, ao invés, a *mimesis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que explode em um produto (*ergon*)” (LIMA, 1980, p.47). Descartada por Costa Lima a hipótese da caracterização da *mimesis* como *imitatio*, a questão que nos interessa discutir aqui é o que há em comum entre as concepções platônica e aristotélica de *mimesis*, para chegar à configuração do pensamento ocidental e, por fim, aos espelhos. Se a *mimesis* platônica está fundada na relação com o mundo das Ideias e a aristotélica, na relação direta com algo previamente dado, podemos localizar nessa referencialidade uma pista a ser seguida para compreender a tradição ocidental de associar representação com apresentação – isto é, de estabelecer uma referencialidade direta –, que acabou tornando-se um pressuposto da nossa concepção de arte. De acordo com Costa Lima, ao perguntarmos em que medida deve se dar a modificação da obra de arte em relação à realidade, “todas as respostas clássicas –

mimesis é representação, é expressão, é realismo, é cópia fotográfica, é aspiração à idealidade etc. – parecem de repente ociosas” (LIMA, 1980, p.48).

Ao empreender uma releitura da *mimesis* que rejeita a sua identificação com a imitação, Costa Lima desconstrói a sua associação à reflexividade dualista do espelho. “Séculos de tradição deformante”, diz Costa Lima, “levaram-nos comumente a identificá-la com uma problemática especular, tendência sobre a qual modernamente pesa a importância assumida, no século XIX, pela categoria do ‘reflexo’” (LIMA, 1980, p.229). Ele completa dizendo que a palavra “reflexo” teve seu núcleo semântico desfocado a partir do momento que a tomamos por imitação, reflexo, espelho. Essa conversão da *mimesis* em *imitatio*, concretizada durante do Renascimento e a que Costa Lima se refere como “deformação”, só viria a ser “bem pensada” no século XX devido ao questionamento, por parte da própria arte, do fundamento da arte ocidental: “a confiança na *physis*” (LIMA, 1980, p.230), ou, em outras palavras, a sua dedicação, o seu “enfeitiçamento” pelo realismo.

Na concepção elaborada por Costa Lima, a *mimesis* não é fruto da correspondência entre uma idéia e a realidade, nem da relação direta entre a natureza e a arte; a *mimesis*, segundo Costa Lima, é produto da tensão entre semelhança e diferença em relação à *physis* (realidade), com predominância, na arte, do vetor da diferença. Trata-se de um jogo de correspondência e não-correspondência ancorado no compartilhamento de convenções sociais ou culturais, isto é, no quadro de referências e valores compartilhados numa sociedade. Ao conferir à *mimesis* – tanto a literária quanto a cotidiana – um caráter histórico e cultural, Costa Lima rejeita a sua interpretação como imitação ou referencialidade simples. Realizada dentro do circuito da experiência estética e com base em quadros de referências culturais e históricas, a *mimesis* não se esgota na primeira sensação por ela provocada, que, de acordo com Costa Lima, seria a correspondência ou a sensação de semelhança: a essa sensação logo se acrescenta a de diferença, ou, em outras palavras, um certo estranhamento.

Chegamos, então, ao ponto onde a relevância da *mimesis* apontada por Costa Lima esbarra na questão do espelho. Segundo Costa Lima, até mesmo nos momentos em que o seu prestígio decresce, a *mimesis* é responsável por um papel central no pensamento ocidental. Essa relevância da *mimesis* não se deve a uma possível relação de imitação, cópia ou reflexividade estabelecida entre a obra e a realidade, mas sim à dualidade entre o real e o representado que estabelecemos nos usos e interpretações que dela fazemos. A nosso ver, é esse caráter dicotômico, e não apenas a tensão entre semelhança e diferença, que permeia o pensamento ocidental. O caráter dicotômico do pensamento ocidental pode ser associado também à interpretação convencional do espelho, como um objeto que imita, ou que

simplesmente oferece uma imagem, um duplo para um objeto real. Entretanto, assim como houve uma transformação da concepção de *mimesis* a partir do início do século XX – quando ela deixou de ser associada à imitação, à referencialidade simples, e passou a ser entendida como uma relação de diferença entre o mundo e a obra de arte –, pensamos que na contemporaneidade – e, mais especificamente, no contexto da arte contemporânea – o espelho deixou de resumir-se a um objeto estéril que simplesmente reproduz imagens, oferece duplos, imita o real. Ao analisarmos as obras literárias – e artísticas, de modo geral – produzidas a partir do início do século XX, percebemos que o uso do espelho nas obras contemporâneas vem sofrendo transformações: de uma relação de referencialidade simples ou busca do real, ele passa a estar associado à transfiguração do real e até mesmo à negação do realismo.

Para atualizar a reflexão acerca do espelho, rejeitaremos a sua associação a um mero gerador de imagem, isto é, um objeto que simplesmente reflete outros objetos, duplica identidades. Nossa proposta é interpretar o espelho sob uma perspectiva histórica e cultural, enquanto um objeto que remete à experiência perceptiva ocidental, isto é, à maneira de o indivíduo ocidental olhar para si mesmo, para o outro e para o mundo. Associaremos, portanto, o espelho não ao simples gesto de imitar, mas ao entendimento do indivíduo ocidental sobre si enquanto uma unidade não-fragmentada e, no entanto, constituído de duas partes fundamentais – corpo e alma. Conforme explica a pesquisadora Viviane Matesco, o pensamento ocidental foi construído sobre uma base de dualidades, “como corpo e alma, Eros e Tânatos, matéria e espírito, aparência e essência, corpo e mente, sensível e inteligível” (MATESCO, 2009, p.9). Com isso, a ambivalência materialidade *versus* imaterialidade tornou-se uma constante no nosso imaginário e, por fim, na nossa produção artística. “(...) não só a arte, mas todo pensamento ocidental”, explica Matesco, “é construído através de dualidade como matéria e espírito, aparência e essência, corpo e alma, corpo e mente, sensível e inteligível, criadas pelo homem em momentos históricos diferentes para tentar compreender esse enigma que nos constitui” (MATESCO, 2009, p.54).

O espelho será interpretado aqui como uma espécie de símbolo dessa maneira ocidental de interpretar a si e ao mundo enquanto uma unidade-dualidade, já que, conforme veremos mais adiante, ele tem papel fundamental no momento mesmo em que é estabelecida essa cisão do sujeito em corpo e alma, matéria e essência. Para tanto, recorreremos às considerações acerca do fenômeno especular desenvolvidas por Jacques Lacan, que caracteriza o espelho enquanto um fenômeno-limiar demarcador das fronteiras entre o imaginário e o simbólico, defendendo que a percepção do próprio indivíduo como uma unidade não-fragmentada e a experiência especular caminham lado a lado.

De acordo com Lacan, a relação do sujeito com o espelho pode ser dividida em três momentos, a saber: o primeiro momento, quando, entre os seis e os oito meses de vida, a criança se defronta com a sua imagem refletida no espelho e a confunde com a realidade; o segundo momento, quando a criança entende que o que ela vê no espelho se trata de uma imagem; e o terceiro momento, quando ela compreende que aquilo que o espelho reflete não é simplesmente uma imagem, mas a sua própria imagem. “Nesse estado de júbilo”, diz Umberto Eco, “a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo e – diz-se – em termos de simetria inversa” (ECO, 1989, p.12). Trata-se do que Lacan chama de “estágio do espelho”.

É, portanto, através da experiência especular que o sujeito lacaniano compreende a si mesmo, percebe o seu corpo e estabelece sobre ele o seu domínio, conferindo-lhe limites, contornos exatos e, por fim, uma forma definida. Este domínio do sujeito sobre o próprio corpo, de acordo com Lacan, é prematuro em relação ao domínio do real: o “desenvolvimento só acontece à medida que o sujeito se integra ao sistema simbólico, ali se exercita, ali se afirma através do exercício de uma palavra verdadeira” (*apud* ECO, 1989, p.12). Para que a criança alcance o “estado de júbilo especular” de que fala Lacan, isto é, o seu reconhecimento diante da imagem que lhe é refletida pelo espelho, ela deve estar devidamente inserida no sistema simbólico que a cerca. Cabe à linguagem, portanto, a tarefa de conferir ao sujeito que se coloca diante do espelho a sua função particular no mundo, a sua individualidade, estabelecendo também as suas diferenças em relação ao outro.

Partindo da concepção lacaniana para realizar sua análise acerca dos espelhos, Umberto Eco diz que “percepção, pensamento, consciência da própria subjetividade, experiência especular, simiose, aparecem como momentos de um nó bastante inextrincável, como pontos de uma circunferência cujo ponto de partida parece difícil estabelecer” (ECO, 1989, p.12). Ele defende que, depois de dominado o sistema simbólico, isto é, a linguagem, o indivíduo atribuiria ao espelho uma importante função: sustentar a sua identidade. “Nós, quando adultos, somos exatamente como somos, exatamente porque somos (também) animais catóptricos: que elaboram a dupla atitude de olhar para si mesmos (o quanto possível) e para os outros, tanto na realidade perceptiva quanto na virtualidade catóptrica” (ECO, 1989, p.16).

De acordo com Eco, a partir do momento que dominamos o sistema simbólico e a fenomenologia dos espelhos, compreendendo que eles não invertem as imagens, mas fornecem-nos imagens absolutamente congruentes, passamos a confiar no espelho, isto é, na sua pragmática, partindo do pressuposto de que ele diz a verdade e, mais do que isso, a verdade acerca de nós mesmos. O espelho é tão desumanamente verdadeiro que, ao se colocar

diante dele, o sujeito “perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude” (ECO, 1989, p.17), escreve Eco. O espelho não se intimida em revelar as rugas que tomam conta da pele velha do rosto do indivíduo, nem o esbranquiçamento de seus cabelos; ele não se furta em jogar na cara do sujeito que se observa a inevitável passagem do tempo, que lhe toma sua beleza, sua saúde, sua juventude. “Confiamos nos espelhos assim como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptíveis” (ECO, 1989, p.17). Entretanto, se o espelho não interpreta os objetos que são colocados diante dele, faz-se necessário ressaltar a seguinte frase de Eco: “o cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina” (ECO, 1989, p.17). Ou seja, no espelho não são refletidas apenas as nossas imagens, mas também projetamos sobre ele as nossas formas de ler, perceber e interpretar a realidade. Por mais verdadeira e pragmática que possa ser a imagem refletida pelo espelho, o sujeito que está diante dele interpreta a imagem que chega aos seus olhos. Resumindo, se os espelhos, conforme explica Eco, são pragmáticos, o mesmo não podemos dizer acerca do sujeito que se coloca diante dele para observar a sua imagem.

Vale a pena voltarmos-nos para a concepção de olhar apresentada por Lacan em seu seminário sobre o real, que data de 1964, quando ele situa o olhar não no sujeito, mas fora dele, no mundo. Desprovido de controle total sobre o próprio olhar – que, assim como a linguagem, preexiste a ele –, o indivíduo deixa de ser visto exclusivamente como sujeito agente, isto é, como responsável pela ação de olhar, e passa a ser entendido também como estando sujeito ao olhar do objeto. Para exemplificar a sua concepção de olhar, Lacan elabora um esquema no qual sobrepõe ao cone tradicional da visão – que emana do sujeito e incide sobre o objeto – um outro cone, que emana do objeto e incide sobre o sujeito. O sujeito lacaniano está, portanto, localizado numa dupla posição – ele tanto é sujeito da ação de olhar como é objeto de outro olhar, ou seja, é olhado pelo próprio objeto – está sujeito ao olhar do outro. De acordo com Hal Foster, ao colocar o indivíduo sob a consideração do objeto, Lacan “subjuga” o sujeito cartesiano, encarado, até então, como íntegro e autônomo, e desafia o privilégio do sujeito na visão e na autoconsciência, assim como o seu domínio sobre a representação. Ao comparar a sua concepção de olhar à perspectiva renascentista do sujeito como “mestre do objeto”, Lacan diz:

não sou simplesmente esse sujeito puntiforme localizado no ponto geométrico a partir do ponto em que a perspectiva é compreendida. Não há dúvidas de que no fundo de meus olhos, a figura está pintada. A figura está certamente dentro de meus olhos. Mas eu, eu estou na figura (*apud* FOSTER, 1996, p.170).

Sob a consideração do olhar do objeto, o sujeito não tem acesso a esse objeto de maneira pragmática como, segundo Umberto Eco, o indivíduo interpreta as imagens refletidas pelo espelho. A imagem que recebemos do espelho é intermediada pelos nossos órgãos perceptivos, ou, segundo Lacan, está alinhada a um *anteparo* localizado entre o sujeito e o objeto da observação. Ao recorrermos ao dicionário para consultar o verbete “anteparo” – cujo significado, adverte Foster, é um tanto “obscuro” –, deparamo-nos com uma interessante definição: resguardo, proteção, defesa. Sob a consideração de Lacan, o *anteparo* é “o *locus* da mediação” entre o olhar do objeto e o olhar do sujeito, protegendo este último do contato direto com o real, que, segundo ele, seria impossível, já que “ver sem o anteparo seria deixar-se cegar pelo olhar ou tocar pelo real” (FOSTER, 1996, p.170). O *anteparo*, portanto, protege, defende o sujeito do olhar do objeto, do contato direto com a realidade. De acordo com a interpretação de Foster, o termo “anteparo” remete, na prática, à reserva cultural do sujeito, às convenções a que ele está submetido em sua cultura, aos códigos que compõem a sua cultura visual. Sua função seria mediar, isto é, “negociar uma *rendição* do olhar” (FOSTER, 1996, p.170) diante da realidade, protegendo o sujeito do olhar do outro e do objeto. É no *anteparo* que são projetadas as nossas convenções simbólicas e culturais, através das quais acessamos a realidade. Ou seja, o olhar que lançamos aos objetos – inclusive para a nossa imagem no espelho – é determinado pela própria leitura que fazemos desse objeto, pela imagem que, de antemão, temos dele – pelo anteparo, por fim.

Ainda de acordo com Lacan, ao colocar-se diante do espelho, a criança de seis meses confunde imagem com realidade, isto é, não tem consciência de que está, na verdade, olhando um objeto que reflete tudo que está diante dele – inclusive ela mesma, que ainda é incapaz de se reconhecer. À medida que a criança se integra ao sistema simbólico da linguagem, ela entra no “estágio do espelho”, isto é, ela começa a entender que está diante de um objeto e, depois, que este objeto reflete uma imagem e, por fim, que aquela imagem é a sua própria imagem. Assim, o sujeito se descola do todo, do caos do mundo, ao delimitar um contorno para si, uma imagem que é visualizada com o auxílio do espelho. A partir de então, à imagem do sujeito é associada uma identidade, uma subjetividade. Entretanto, como o olhar que o sujeito projeta sobre o mundo nunca toca diretamente o real, mas é mediado por um anteparo ou uma reserva cultural, essa identidade não corresponde a uma verdade essencial, ou seja, ao “eu” propriamente dito do sujeito que observa o seu reflexo. Em outras palavras, essa imagem não apresenta um referente direto na realidade. É a linguagem que esclarece a experiência especular ao sujeito, garantindo a ele também uma posição particular no mundo, no universal.

Nesse processo de inserção do sujeito nos códigos culturais, o espelho funciona como uma espécie de *anteparo*: ao posicionar-se diante do espelho, o sujeito não participa simplesmente de uma duplicação de si mesmo na forma de uma imagem: diante do anteparo especular, o sujeito incorpora uma reserva cultural e é inserido na dinâmica do pensamento dicotômico ocidental, fundado por Platão, ao diferenciar o mundo das essências – Idéias – e o mundo das aparências, o corpo e a alma. O espelho protege o sujeito do caos que o cerca ao conferir-lhe uma unidade corporal e, ao mesmo tempo, uma dualidade, dividindo-no em corpo e alma, aparência e essência – maneira através da qual ele se diferencia tanto do outro quanto da imagem de si que o espelho reflete. Além de demarcar as fronteiras entre o imaginário e o simbólico, o espelho delimita também a fronteira entre a aparência e a essência, a matéria e o espírito, o corpo e a alma, o sensível e o inteligível, o dentro e o fora, o visível e o invisível, a cópia e o modelo, a semelhança e a diferença, o eu e o outro.

De acordo com Gilles Deleuze, o platonismo teria fundado todo o domínio que passaríamos a reconhecer depois como o da filosofia: “o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento” (DELEUZE, 2000, p.264). Para Friedrich Nietzsche, a teoria dualista de Platão busca estabelecer uma ordem no caos que rege a vida, não apenas cindindo metafisicamente o homem, mas estabelecendo uma ordem de valor para as suas duas partes: o corpo (matéria), considerado inferior e, portanto, desvalorizado diante da outra parte, a alma (essência transcendente), relacionada a Deus, à virtude, à verdade, à vida eterna. É justamente com o objetivo de empreender uma reversão da cisão do homem e do mundo em duas partes, ou segundo Deleuze, uma “reversão do platonismo”, que Nietzsche define a tarefa de sua filosofia.

Observemos um trecho do livro *A Gaia Ciência*, a partir do qual podemos estabelecer uma ponte entre a filosofia de Nietzsche – que ele chama de “filosofia do martelo” – e o espelho que ele busca des(cons)truir:

A vida inteira poderia decorrer sem que se visse em um espelho; como aliás, ainda agora, a maior parte da vida tem ocorrência sem que se verifique tal reflexão e mesmo a parte pensante, sensorial e atuante de nossa vida, ainda que um filósofo antigo possa achar ofensiva tal ideia. Para que servirá a consciência se para tudo que é essencial ela é supérflua? (NIETZSCHE, 2002, p.241).

Ao dizer que seria possível viver sem se olhar no espelho, Nietzsche questiona o espelhamento reflexivo da consciência e, por extensão, todos os pilares dualistas e idealistas sobre os quais o Ocidente foi construído, entre eles, a moral, a religião, a metafísica e a razão.

Para Nietzsche, tomar a ciência como espelho do real ou eleger qualquer verdade como conhecimento ou apropriação total da realidade corresponde a uma tentativa fracassada de impor uma ordem, uma estabilidade dicotômica ao caos, ao incessante devir. Com isso, Nietzsche nega a cisão do homem e do mundo em duas partes – corpo e alma, essência e aparência, ideia e imagem, original e cópia, modelo e simulacro, puro e impuro, verdadeiro e falso. O projeto nietzscheano da “reversão do platonismo” consiste em destruir os ícones – ou, fazendo uma referência a uma de suas obras, empreender o “crepúsculo dos ídolos” –, isto é, impor um fim à ordem das representações, dos modelos ideais e das cópias, com o intuito de revelar o caos que cria e faz girar o “caosmos”. O que ele propõe é apagar essas delimitações platônicas que impõem limites ao devir ao estabelecer uma ordem em meio à desordem que, na realidade, é a vida. Nietzsche investe a sua “filosofia do martelo” contra os ídolos, as sombras da caverna de Platão, ou, ainda, os espelhos.

De acordo com o pesquisador Miguel Angel de Barrenechea, o sentido geral da estratégia crítica de Nietzsche seria “eliminar a linha divisória entre a animalidade e a racionalidade” (BARRENECHEA, 2009, p.40), que cinde não apenas o homem, mas o mundo como um todo em duas partes – matéria e essência. Para isso, ele contesta tanto a negação do corpo em favor de uma essência espiritual quanto a supremacia da razão sobre o instinto. Em outras palavras, ele ataca as bases sobre as quais foi fundado o pensamento dicotômico ocidental: o espelho da razão e o espelho espiritual. Nietzsche explica essa base dicotômica do pensamento ocidental com o que ele chama de “patologia do tato” (BARRENECHEA, 2009, p.34), isto é, uma aversão ou desconfiança em relação ao exterior, ao que vem de fora – ao mundo, à vida. Optar pela alma em vez do corpo, pela consciência em vez dos instintos é, segundo Nietzsche, reduzir o homem ao seu “órgão mais frágil e mais falível” (BARRENECHEA, 2009, p.44). Com base nisso, podemos atribuir à filosofia de Nietzsche o objetivo de destruir não somente os “ídolos”, mas também o próprio espelho enquanto anteparo constitutivo da dualidade do pensamento ocidental.

1.2. Dentro do espelho

Antes de entrarmos, de fato, na discussão acerca da utilização do espelho na obra do escritor João Gilberto Noll, analisaremos a bifurcação na trajetória da crítica e da teoria da arte contemporânea detectada por Hal Foster. Em seu ensaio “O retorno do real”, Foster aponta duas correntes antagônicas: uma tendência referencial e outra hiperrealista ou

simulacral. No realismo – tanto o histórico, do século XIX, quanto o social, da década de 1930 –, o anteparo encontra-se intacto, isto é, o artista se apoia nas convenções e reservas culturais para estabelecer a mediação ou uma referencialidade direta entre a obra de arte e a realidade. A tendência referencial pode ser aproximada da concepção clássica de *mimesis* ou do “princípio de reflexividade”, em cuja infalibilidade confiaria a corrente determinista da crítica literária. De acordo com Luiz Costa Lima⁶, para essa corrente determinista, a forma da literatura não representa um problema, pois ela se resume a organizar aquilo que está dado, evidenciando o que já se encontra na sociedade. “Conceito fundamental do determinismo, o reflexo supõe que a obra de arte – literária ou pictórica – trabalha e então torna patente o que já se configurava de maneira pouco nítida e confusa na sociedade”, escreve Costa Lima. O princípio do reflexo lineariza e simplifica a relação entre a base material da sociedade e a configuração da arte – entre a realidade e a ficção –, fazendo da forma da arte uma simples organizadora de referentes que encontram seu par na realidade. A literatura – e a arte, de maneira geral – é vista por essa corrente crítica e artística como uma espécie de anteparo intacto que espelha pragmaticamente a realidade, organizando-a de maneira a facilitar a sua recepção. Um espelho que reflete a realidade tal como ela é.

Na tendência do hiperrealismo, por sua vez, a imagem-anteparo não apenas se encontra intacta como passa a substituir a própria realidade. Em vez de estabelecer uma referencialidade, o que o artista hiperrealista busca fazer é, através de “truques ilusionistas”, oferecer ao receptor uma ilusão de realidade. De acordo com Jean Baudrillard, a contemporaneidade se caracterizaria pelo investimento ou supervalorização da força da imagem, que se desdobraria no que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo”. Substituída pela imagem, a realidade passaria a ser localizada na superfície do simulacro – do anteparo, da tela da televisão, do espelho – não apresentando mais profundidade, outro lado ou além do espelho. Neste contexto, a ficção se constitui enquanto um espelho diante de outro espelho e, diante da sua pragmática e da sua força de reflexão, o simulacro – ou o espelho – provocaria a implosão ou a morte dos sujeitos, segundo Baudrillard. Diz Foster que esse tipo de arte “é um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas também em selá-lo por trás da superfície, embalsamá-lo em suas aparências” (FOSTER, 1996, p.171).

Em vez de endossar o que ele chama de “guerra da abstração contra a representação” (FOSTER, 1996, p.163), Foster dispensa essa visão dualista acerca da arte contemporânea e,

⁶ No artigo “O ABC da crítica literária”, publicado no caderno “Prosa & Verso” do jornal O Globo, em 29 de maio de 2010.

ao analisar a arte pop, propõe uma complicação dessas “noções redutoras de realismo e ilusionismo”, trazendo para o centro da discussão a questão da imagem-anteparo – representada, aqui, pelo espelho. Com o objetivo de acabar com esse “ou isto ou aquilo redutivo” – ou referencial ou simulacral – Foster propõe uma terceira maneira de ler as obras de arte contemporâneas: a partir da noção de “realismo traumático”. Ele explica que um dos principais aspectos do trauma é a problematização ou a ruptura (*touché* ou *punctum*) do anteparo, culminando numa “confusão entre o sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora” (FOSTER, 1996, p.167). Através dessa ruptura do anteparo – que pode aparecer na forma de falhas, diluições ou desfoques na imagem –, o artista busca proporcionar ao receptor a impressão de tocar o real. Levando em consideração a noção lacaniana de real, podemos dizer que o realismo traumático tem como objetivo expor o sujeito a uma experiência que resiste ao simbólico, isto é, uma experiência que não pode ser contada, narrada, comunicada, traduzida em significantes. Ao problematizar o próprio anteparo, ou seja, as convenções que permeiam a representação, a arte traumática procura desestabilizar as bases e categorias dicotômicas sobre as quais foram fundados o pensamento e a percepção ocidental. A ruptura do anteparo coincide, portanto, com a ruptura do espelho.

O espelho se parte. O sujeito toca o objeto e é também por ele tocado. Sujeito e objeto se confundem. O sujeito, então, já não possui mais referências seguras para embasar a sua percepção acerca do mundo e de si mesmo: ele perde o domínio que pensava exercer sobre a sua visão, a consciência e a representação. Trata-se, segundo Foster, de um “ataque duplo sobre o sujeito e sobre o anteparo” (FOSTER, 1996, p.177) a serviço do real. Em outras palavras, trata-se das atuais crises do sujeito e da representação, que podem ser percebidas na literatura e nas artes em geral. Sem anteparo – ou espelho – abre-se espaço para a possibilidade de uma representação obscena⁷, isto é, uma representação que dispensa uma cena, uma moldura ou um enquadramento para apresentar o objeto ao observador. Sem a cena, a moldura ou o anteparo, o objeto parece chegar perto demais do observador. A arte traumática abre mão da domesticação do olhar (*dompte-regard*) em função de um engodo do olhar (*trompe-l’oeil*). Foster sugere que

(...) uma parte das obras contemporâneas recusa o velho mandamento da pacificação do olhar, a fim de unir o imaginário e o simbólico contra o real. *É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime.* Com esse objetivo, ela não

⁷ Para diferenciar a representação obscena, na qual o objeto chega perto demais do observador, da representação pornográfica, Foster diz que nesta o objeto é encenado para o observador a partir de um distanciamento e com a mediação de um anteparo, caracterizando este observador como um *voyeur*.

somente se move para atacar a imagem, mas para romper o anteparo, ou sugere que este já se encontra roto (FOSTER, 1996, p.171).

Para o pesquisador Karl Erik Scholhammer, a inovação apresentada por Foster é interpretar a obra de arte na posição da tela ou anteparo. Scholhammer associa essa mudança da concepção tradicional do real sugerida por Foster – do real como efeito de representação para o real como um evento do trauma – a uma “cultura da ferida” (Seltzer). De acordo com ele, a experiência traumática demonstra uma manifestação da modernidade na cultura contemporânea, isto é, uma referencialização dessas obras, já que elas se tornam referenciais – ou “reais” – na medida em que são capazes de provocar efeitos sensuais e afetivos semelhantes àqueles que vivemos na realidade. Não é porque a obra de arte moderna não busca mais representar o real que ela deixou de ser referencial, pois o trauma acaba fazendo essa ligação da obra com a realidade.

A quebra do espelho – ou, de acordo com Foster, a ruptura do anteparo – nos interessa aqui na medida que, ao dissolver os limites entre realidade e ficção, desestabiliza as visões dualistas acerca do mundo, da realidade e do sujeito. Já não há mais espaço para a oposição entre uma tendência referencial ou reflexiva de um realismo que “diz a verdade” e um hiperrealismo ilusionista que substitui a realidade pelo simulacro. Nem a reflexividade ou referencialidade direta, nem o fingimento ou mascaramento; nem a referencialidade direta, nem o excesso de superficialidade e a ausência de profundidade são possíveis quando o espelho-anteparo que delimitava essa fronteira entre dois lados opostos já não se encontra intacto, mas roto. Diante da ruptura do espelho-anteparo, provocada pela desestabilização das categorias que organizam o pensamento ocidental, entramos, então, no terreno das crises que parecem caracterizar a contemporaneidade: a crise do sujeito, a crise da verdade e a crise da representação.

De acordo com Diana Irene Klinger, uma das principais características da literatura brasileira contemporânea seria a presença marcante da primeira pessoa, ou de uma *escrita de si*. De acordo com a pesquisadora, entretanto, estas obras dispensariam a pretensão de objetividade e neutralidade e buscariam estabelecer um jogo ambíguo em que ficção e não-ficção se misturariam, remetendo a territórios cujas fronteiras não seriam nitidamente delimitadas, mas sim fluidas. Este tipo de *escrita de si*, explica a pesquisadora, “desacredita a noção de ‘verdade’ como alguma coisa exterior e anterior ao texto” (KLINGER, 2007, p.167). Para desfazer de vez o binarismo entre “fato” e “ficção” ou “mundo real” e “mundo ideal”, o “real” deixa de ser encarado como “trauma” – isto é, aquilo que não pode ser simbolizado –, conforme sugere Foster, e passa a ser entendido como um “efeito” do discurso. Para Klinger,

estas obras buscam problematizar a referencialidade, questionando tanto a representação quanto a subjetividade – em outras palavras, o anteparo ou espelho e o indivíduo que se coloca diante dele.

Em *Da sedução*, ao analisar o mito de Narciso, Jean Baudrillard dissocia o espelho da reflexão, da duplicação e do reconhecimento, descartando, com isso, a sua relação com a ordem psicológica da alteridade e da identidade – ou, em outras palavras, descartando a sua relação direta com a realidade. Baudrillard atribui ao espelho as capacidades de absorção e engano, inserindo-o na ordem da sedução. “*Seduzir*”, escreve Baudrillard, “*é morrer como realidade e produzir-se como engano*. É ser presa de seu próprio engano e mover-se num mundo encantado” (BAUDRILLARD, 1991, p.79-80). Segundo a concepção de Baudrillard, em vez de refletir, o espelho seduziria, deslocando o sentido do discurso e desviando-o de uma possível verdade. Para tanto, o espelho aponta para aquilo que ele chama de “imagem-engano”. Ao investir contra a organização profunda, o manifesto, o superficial ou o circunstancial, o espelho anula e substitui seu encanto e a armadilha das aparências. O desvio substitui as verdades, o sentido, o valor, a interpretação, a referencialidade, e ocorre o que Baudrillard chama de “engolimento do sentido”, que ele relaciona à “sedução primitiva da linguagem”: o discurso seduz a si mesmo, absorvendo-se e esvaziando-se de seu sentido a fim de fascinar os outros. “Aquilo contra o que o discurso deve lutar é”, lembra Baudrillard, “o abismo superficial de sua própria aparência” (BAUDRILLARD, 1991, p.63). Para tanto, em vez da “domesticação do olhar”, é necessário lançar mão daquilo que Baudrillard chama de “sedução do olhar”, do *trompe-l’oeil* ou de uma “simulação encantada”.

A essa “simulação encantada” de que fala Baudrillard relacionaremos a *performance*⁸, que, assim como o *trompe-l’oeil*, ao imitar e ultrapassar o efeito do real, instaura uma “dúvida radical sobre o princípio de realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p.73), desfazendo a evidência do mundo e provocando um estranhamento em relação à realidade. Esse estranhamento, informa Baudrillard, deve-se ao despojamento da aura de sentido, à perda da identidade, ao desvanecimento da realidade e à eliminação da cena, da representação e, por fim, do espelhamento simples e direto. Ao provocar esse estranhamento, assim como a “simulação encantada”, a *performance* transporta o receptor para um lugar anterior à tomada de consciência e à configuração da subjetividade – um lugar antes do espelho.

Pensamos que na obra de João Gilberto Noll, tanto o objeto espelho quanto a própria narrativa enquanto anteparo, funcionam como um artifício de sedução – para os personagens e

⁸ O tema da *performance* será trabalhado no capítulo 4.

para os leitores, respectivamente. Através, principalmente, do artifício da *performance*, o escritor suprime de suas narrativas a reflexividade e a referencialidade em favor do engano, do encantamento, da sedução.

1.3. O corpo sem memória e sem espelho

O espelho é um objeto recorrente na obra do escritor gaúcho João Gilberto Noll e, em quase todos os seus romances, ele tem um papel fundamental no desenrolar dos acontecimentos e das ações dos protagonistas. O espelho com o qual nos deparamos em suas narrativas não se resume, porém, a um mero objeto reproduzidor de imagens, fabricante de duplos perfeitos ou imitador do real. O que buscaremos apontar na obra de Noll é uma tentativa de quebrar esse espelho imitador ou anteparo protetor, ou, em outras palavras, romper com as reservas culturais e convenções que protegem o sujeito do contato direto com a realidade, delimitando a fronteira entre ele e o outro ou o mundo. Para libertar-se do encarceramento dicotômico que determina o olhar e a experiência do sujeito ocidental e garantir o seu devir, os personagens das narrativas de Noll quebram o espelho imitador da realidade e limitador do sujeito e lançam mão de um espelho sedutor, um espelho que transgride e transforma a realidade.

O trecho transcrito a seguir, retirado das páginas iniciais do romance *Hotel Atlântico*, mostra uma cena bastante recorrente na obra de Noll:

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantaria nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir (NOLL, 2004, p.16).

Um homem anônimo diante de um espelho percebe seu corpo se deteriorando e, como não lhe restasse outra coisa a fazer, ele é tomado pelo impulso de partir. Põe-se, então, a caminhar, sem rumo, traçando seu itinerário durante o próprio caminhar, de acordo com aquilo que encontra ou lhe acontece no percurso. É em torno de protagonistas como este que normalmente giram os enredos dos romances de Noll, que parecem exibir um incessante improviso por parte de seus narradores-personagens.

Impregnadas pelas andanças de seus protagonistas e por espelhos diante dos quais eles constantemente se encontram, à primeira vista, as narrativas de Noll parecem consistir numa busca dos protagonistas por moldar ou descobrir a sua verdadeira identidade. Numa das

primeiras aparições do espelho em *A céu aberto*, lemos: “(...) uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta... (...)” (NOLL, 1996, p.66). O espelho parece ser utilizado para garantir a identidade, sustentar os contornos e a própria subjetividade do protagonista. Também no início de *Lorde*, assim que o protagonista chega de viagem a Londres, ele sente necessidade de ter um espelho: “(...) quando cheguei em casa sozinho, vi que me faltava também um espelho – nos três, quatro dias seguintes fui atrás de um; encontrei-o numa loja de artigos para salão de beleza, desses espelhos ovalados e com um cabo onde segurar” (NOLL, 200, p.19-20). Mais adiante, percebemos que ele segue buscando um espelho: “Rondei pelo apartamento, a começar pelo banheiro, à procura de um espelho. Não havia” (NOLL, 200, p.23). Em seguida, como quem se explica, ele diz: “Não era por nada, queria me ver depois da viagem, ver se eu ainda era o mesmo, se este que tinha se adonado de uma casa nos subúrbios de Londres tinha remoçado com a mudança (...)” (NOLL, 200, p.23). Conforme o protagonista esclarece mais adiante, ele precisa do espelho porque acredita que diante do objeto vai se encontrar e ter certeza de que ele é ele mesmo: “(...) preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar” (NOLL, 200, p.24). Nesse momento, ele ainda parece crer que o espelho lhe mostrará “o homem certo, eficaz, translúcido”, o seu verdadeiro eu.

Essa primeira impressão de que o espelho organiza, revela e, com isso, nos possibilita compreender a realidade e nós mesmos, entretanto, é logo desfeita. Conforme a narrativa segue, percebemos que esses personagens não pretendem localizar o possível núcleo de sua identidade ou subjetividade, mas que empreendem, sim, o itinerário inverso: buscam destruir a base sobre a qual a ilusão da sua unidade foi construída. O tipo de exploração que essas narrativas apresentam do espelho é uma das pistas dessa falsa busca por uma identidade, que acaba se revelando uma busca por perder-se de si mesmo, por desidentificar-se. No decorrer das odisséias desses narradores-personagens, o espelho vai se tornando um objeto cada vez mais problemático e perigoso para os protagonistas: em vez de oferecer-lhes certezas, garantias ou respostas, o espelho os leva a questionar a realidade à sua volta e a sua própria identidade.

Assim como em *Hotel Atlântico*, também em *Lorde* o primeiro choque do protagonista diante do espelho é quando ele percebe o seu corpo se deteriorando.

Encontrei um prego na parede da banheira para pendurar o espelho. De modo que eu tinha de entrar nela para olhar quem era esse senhor aqui. Sem tirar o casaco de andar na rua nem o boné,

mirei. Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados. (...) Passava a mão pela face como que a limpá-la do tempo acumulado; ah, cogitava estar vivendo um cansaço extremo e por isso a vista me castigava despindo meu próprio rosto (NOLL, 2004, p.25).

Enquanto busca espelhos e tenta responder à pergunta “quem sou eu?”, o narrador-protagonista de *Lorde* vai perdendo a memória. À medida em que se esquece do seu passado e, conseqüentemente, perde a sua identidade, ele se torna ainda mais obcecado por espelhos e, quanto mais obcecado por espelhos, mais ele se afasta de uma identidade bem definida, de um rosto próprio. Até o momento em que, além de passar a encontrar na superfície do espelho um homem velho e cansado que ele mal reconhece, o espelho o castiga, despindo-o de seu próprio rosto e passando a lhe mostrar um estranho: “O que eu sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo: não havia apego especial pela figura, talvez uma simpatia longínqua como por um parente que não se vê há muito” (NOLL, 2004, 28-29). Diante da experiência do não reconhecimento diante do espelho, os protagonistas de Noll entendem que com esse objeto não é para brincar e nem tampouco para confiar, conforme mostra o narrador-personagem de *Lorde*:

Ah, o espelho, sempre resta o espelho que não me deixa mentir: tenho a cara de uma fera, o que me resta de cabelos, desgrenhado, o cenho carregado, um Beethoven irado sem surdez nem música. O que sinto por dentro não corresponde à face transtornada. Flutuo na tontura, enquanto a expressão queima de suor e põe sangue pelas ventas (NOLL, 2004, p.39).

Para evitar esse choque, o primeiro passo dos personagens de Noll é libertar-se do cárcere narcísico da imagem, da forma e da memória, isto é, evitar os espelhos. Depois de alguns contatos problemáticos com o espelho, os personagens optam por deixá-lo de lado. É o que faz o protagonista de *A céu aberto*, depois de uma experiência inquietante num parque de diversões: “Entre na cabine do espelho mágico. Me vi todo torto, não achei graça” (NOLL, 1996, p.111). Já em *Lorde*, depois de ver-se como um monstro, o protagonista acaba fazendo um pacto com o espelho, descartando de vez o anteparo enquanto domesticador do seu olhar e mediador entre seu corpo e sua identidade: “Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços” (NOLL, 2004, p.44).

Além de mostrar um corpo envelhecendo e se deteriorando, no qual o sujeito não se reconhece, em determinado momento das narrativas de Noll o espelho se torna tão perigoso a ponto de passar a refletir um corpo que não o do protagonista, que se coloca diante dele – um corpo estranho. O “eu” passa a enxergar no espelho não o seu próprio corpo, mas o corpo de

um outro. Quase no final da jornada do protagonista de *A céu aberto*, quando depois de afastado por um bom tempo do espelho ele decide mirar-se novamente no perigoso objeto, o que ele encontra não é simplesmente a sua imagem modificada pela passagem do tempo, nem tampouco um monstro, mas o corpo de outra pessoa. É o que lemos no trecho a seguir:

Tomei um gole d'água e pensei que eu queria a dissipação completa sem deixar o mais insuficiente dos vestígios porque andava fatigado em extremo, meio adoentado quem sabe, e foi quando lembrei de me olhar no espelho ali da lanchonete, eu não me olhava no espelho havia tanto tempo, na cabine dele não entrava espelho, só isso ele me pediu, que não trouxesse espelhos comigo, o cinquentão desdentado chegou a me revistar inteiro, aproveitou claro para tirar em cima de mim o seu sarinho assanhado, não suportava os espelhos porque o deformavam todo, dizia ele... pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado: um cara que era eu e que parecia nas vésperas dos cinquenta, algumas boas falhas dentárias, uma barriga saliente mas que não chegava a humilhar seu dono (...) (NOLL, 1996, p.156).

Depois da surpresa inicial, ele simplesmente aceita a imagem que vê refletida no espelho: “(...) e realmente não me decepcionou completamente isso que vi, estava bem como estava” (NOLL, 1996, p.156). O protagonista que, ao colocar-se diante do espelho no início da narrativa, parecia querer definir seus contornos, sustentar sua identidade e garantir a si mesmo uma subjetividade, depois do primeiro momento de estranhamento diante da sua imagem envelhecida, aceita olhar para o seu reflexo e encontrar um outro rosto que não o seu. O que parecia ser uma busca por uma identidade, pela definição de uma forma fixa, de um rosto próprio, revela-se uma busca pela indefinição, por livrar-se de todas as formas e contornos que ele um dia havia forjado para si.

Também em *Lorde* o protagonista busca não se encontrar, concentrar ou traduzir, mas sim se distribuir, alcançar “a real indistinção entre os corpos, os volumes, formatos” (NOLL, 2004, p.62): “Na cortina estaria eu, na mesa, em lugar nenhum” (NOLL, 2004, p.62), diz o narrador-personagem. Seu objetivo é se dissipar no meio, no outro e, no entanto, um lugar onde ele passa a não se reconhecer é o espelho. A tal ponto chega o estranhamento do protagonista diante do reflexo de sua imagem que ele conclui: a única coisa que poderia servir-lhe de espelho seria um outro corpo. Diante de outro homem, ele se reconhece: “Enquanto ele ia se despindo, eu constatava meio em euforia, como se enfim me permitisse um espelho e me visse a mim próprio” (NOLL, 2004, p.47). No final surpreendente de *Lorde*, quando o protagonista rompe o pacto que havia feito consigo mesmo de não mais se olhar no espelho e decide mirar-se mais uma vez, acaba encontrando no espelho não a sua imagem, mas o corpo de um homem que havia conhecido na noite anterior e com quem havia dormido:

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. (...) Pois é, no espelho apenas um: ele (NOLL, 2004, p.109).

Podemos perceber, portanto, que, ao final da sua jornada, os protagonistas de Noll encontram-se completamente livres tanto de uma lógica ou pragmática da reflexão quanto de um olhar clínico ou dissecador, que apenas detecta devastações causadas pela passagem do tempo. Os protagonistas de Noll não querem saturar-se de si mesmos na busca pela sua identidade, pela sua individualidade ou pelo seu “eu ideal”, mas sim encher-se do outro, do diferente, do desconhecido. Em vez de criar um duplo, uma máscara para esconder o seu “eu mesmo”, os protagonistas de Noll encenam um jogo de colocar e retirar várias máscaras, sem nunca encontrar um rosto “real”, problematizando a sua sinceridade, a sua identidade e, por fim, a referencialidade ou reflexividade.

Na ficção de Noll, o espelho não reflete apenas um ser monstruoso ou decrépito em decorrência da passagem do tempo, provocando um conflito entre o sujeito e sua imagem. Não apenas o espelho narcísico, mas todo anteparo que domestica o olhar e separa o sujeito de seu corpo é quebrado. Descartar o espelho enquanto anteparo mediador entre o sujeito, o seu próprio corpo e o mundo, aceitando-o enquanto artifício de sedução, de encantamento, é descartar a reflexão – não apenas como duplicação da imagem, mas também como o pensamento lógico e linear que racionaliza e examina o corpo, separando-o de uma suposta essência. Os protagonistas Noll rejeitam um olhar que “coisifica” o corpo e os transforma em meros objetos de observação. Eles não lançam sobre si mesmos, com o auxílio do espelho, um olhar que se pretende fundador do indivíduo, que estaria aberto à linguagem da racionalidade: eles buscam justamente desconstruir esse olhar mediado por um anteparo. O sujeito liberta-se da mediação de qualquer anteparo – seja a memória, a escrita e ou o espelho – para alcançar uma espécie de corpo primordial, não domesticado. Na obra de Noll, não há nem “eu mesmo”, nem “eu ideal”, nem tampouco sinceridade, mas sim um constante improvisar, performatizar. O sujeito se assume enquanto corpo em devir, que não pode ser capturado, refletido ou espelhado.

A interpretação da função do espelho na obra de Noll que estamos propondo aqui diverge, portanto, daquela apresentada por David Treece no prefácio do livro *Romances e contos reunidos*, de Noll. Segundo Treece, o encarceramento e o exílio seriam as duas imagens do espelho entre as quais os protagonistas de Noll se debateriam numa luta para reconhecer a si mesmos. Diz ele:

Para Noll, a errância contínua entre o encarceramento e a desqualificação, entre a familiaridade excessiva e a anomalia do irreconhecível, exige um outro tipo de narrativa e de leitura. Não se procura nem se encontrará uma id-entidade estável, essencialista, alicerçada em raízes biográficas que vão se desenvolvendo organicamente por etapas logicamente encadeadas. Antes o protagonista anônimo, armado de poucos antecedentes e ainda menos propósitos, entra despreparado numa travessia geográfica e existencial de paisagens tanto familiares como desconhecidas, sem marcos nem capítulos, como se repetidas viagens fossem levá-lo por caminhos tortos a pisar o mesmo terreno ou chegar por diversos sentidos na mesma encruzilhada (TREECE, 1997, p.12).

A nosso ver, o espelho não representa um encarceramento, nem tampouco um exílio para os protagonistas de Noll, já que a busca que eles empreendem no seu caminhar, nas suas viagens, não é uma luta por reconhecer a si mesmos, mas sim por se desconhecer. Eles não querem pisar o mesmo terreno novamente nem chegar à mesma encruzilhada; seu caminhar é desprovido de um itinerário, de uma meta. Se não possuem um propósito não podem, portanto, “lutar para reconhecer a si mesmos” ou estar buscando o seu verdadeiro eu. O que os protagonistas de Noll buscam, na verdade, é despir-se da máscara do “eu”, é desconhecer a si mesmos, libertar-se do encarceramento da identidade e da individualidade. Eles querem ganhar o mundo ao fundir-se a ele e ao outro. Seu objetivo é desidentificar-se, libertar-se de suas identidades para abrir-se ao mundo, ao devir. Para tanto, eles precisam quebrar o espelho e qualquer anteparo que tenha como objetivo refletir, mediar, transformando o objeto conflitante de Narciso, de encarceramento ou de exílio em objeto de passagem – da autobiografia para a ficção, de dentro para fora, do sujeito para o mundo, do eu para o outro.

Ao rejeitar o espelho narcísico – assim como uma escrita narcisicamente memorialista –, os protagonistas de Noll mostram não acreditar numa “integridade egoica”, nem tampouco na imagem de um eu ideal. Aqui, portanto, o espelho não tem a função de conferir um contorno, uma identidade ou uma subjetividade ao sujeito, organizando a sua realidade e oferecendo-lhe certezas, garantias. O anteparo não oferece uma imagem especular e narcísica do eu nem uma imagem (espetacular) simulacrada que salva o sujeito de si mesmo. À medida que os protagonistas de Noll realizam suas caminhadas, suas viagens, eles sofrem transformações que se imprimem no seu corpo, que se encontra em constante devir. Desestabilizado diante da transformação ininterrupta do personagem, o espelho acaba perdendo a sua função original de anteparo responsável pela mediação entre a realidade e o olhar, isto é, um objeto que, ao refletir, imitar, mimetizar, negocia uma rendição do olhar do sujeito. Em vez de se constituir como um lugar de conflito ou fuga, o espelho é quebrado pelo sujeito, não mais estabelecendo uma relação direta com a realidade ou com uma verdade e deixando de representar um objeto de conflito, encarceramento ou exílio para o sujeito. Este, por sua vez, se desfaz do espelho, assim como de qualquer tipo de mediação entre seu corpo e

sua subjetividade, seu corpo e o mundo; ele se liberta do espelho para ganhar o corpo, o mundo, o outro.

Quebrado o espelho pragmático ou lacaniano, ou, ainda, o anteparo sobre o qual foi consolidado o pensamento dicotômico ocidental, a ficção de Noll nos apresenta um espelho que não é um objeto estéril que simplesmente imita, duplica ou organiza a realidade; aqui, o espelho transfigura, nega o realismo, provocando um estranhamento diante do real e da maneira como apreendemos a realidade. Em vez de proporcionar o reconhecimento e instaurar o conforto da correspondência e da semelhança, o espelho, nas narrativas de Noll, provoca o estranhamento, pois atua na transfiguração do real, questionando e até mesmo negando a correspondência, a referencialidade simples e, em última instância, o realismo. Aqui, o espelho não oferece nenhuma segurança aos protagonistas que se colocam diante dele. Ao invés de ajudar a estabelecer a sua unidade-dualidade e moldar a sua identidade, a sua subjetividade, o espelho desvia esses protagonistas de uma possível verdade ou de um sentido fechado, instaurando uma dúvida sobre a realidade, questionando a sua unidade e desconstruindo a sua identidade.

Nas narrativas de Noll, o espelho – ou anteparo – é utilizado como um artifício de sedução, transformando-se num lugar de passagem, de morte do realismo e do sentido e florescimento do engano, do encantamento, da sedução. O sujeito diz sim ao corpo e o corpo diz sim às forças, à transformação, ao devir incessante. O espelho, então, se dobra diante do corpo em devir, que não pode ser encarcerado ou domado porque é um constante fluxo, passagem – entre dentro e fora, sujeito e mundo, corpo e reflexo, eu e outro. É a partir desse corpo em devir, da sua realidade mais imediata e primitiva, e através de um espelho que seduz – e não de um espelho que imita, duplica – que os protagonistas de Noll improvisam seus itinerários. Assim, o que parece, à primeira vista, uma busca pela resposta à pergunta que parece guiá-los em seu caminhar – “quem sou eu?” –, revela-se uma encenação. Os protagonistas de Noll não pretendem encontrar-se ou reconhecer-se no espelho, mas despir-se das suas ficções identitárias e subjetivas e aceitar-se enquanto corpo.

2. CORPO E SUBJETIVIDADE

Mas o homem desperto, o sábio, diz: “Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo do corpo”. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é também a tua pequena razão, irmão, a que chamas “espírito”: um pequeno instrumento, e brinquedo de tua grande razão.
Nietzsche

2.1. O sujeito diante do espelho partido

Voltamo-nos, a partir de agora, para este sujeito que tem diante de si um espelho-anteparo partido, isto é, que dispõe de uma ordem simbólica instável que não lhe permite lançar um olhar domesticado nem sobre o real, nem sobre si mesmo. Se, por um lado, descartamos a referencialidade simples e direta – ou a reflexividade especular pragmática do cânone mimético –, por outro, rejeitaremos também o fim da verdade e a morte do sujeito, trabalhados por Jean Baudrillard⁹. Neste contexto de espelhos partidos e dissolução dos limites entre ficção e realidade ocorre uma crise e, conseqüentemente, uma reconfiguração da subjetividade – que implicará na redefinição da própria noção de arte. Em vez de ser refletido por espelhos ou esmagado por simulacros, depois de ser considerado morto, o sujeito retorna no contexto da contemporaneidade: não como garantia de referencialidade, já que o espelho-anteparo encontra-se roto. Este sujeito que se coloca diante do espelho partido não corresponde, portanto, àquele indivíduo cartesiano que se acredita dotado de uma identidade coesa, detentor de uma verdade acerca do mundo e de si mesmo e se crê totalmente responsável pelo seu olhar; por outro lado, ele também se diferencia do sujeito fraco ou esvaziado que, de acordo com diferentes teóricos, parece ser uma das principais tendências na contemporaneidade.

Este sujeito que analisaremos aqui caminha cauteloso, num entrelugar, sobre os cacos do espelho que outrora lhe garantia sua identidade, sua subjetividade e suas verdades – inclusive acerca do seu próprio corpo. A quebra do espelho-anteparo desfaz a ilusão característica do pensamento ocidental de viver num mundo estável, dividido dialeticamente em opostos e nos coloca diante de um sujeito que protagoniza, conscientemente, uma crise de subjetividade, da verdade e da representação. Neste contexto, em vez de buscar forjar para si uma identidade fixa e estável ou inserir-se num jogo incessante de troca de identidades – a

⁹ Baudrillard defende que apesar de o sujeito parecer ser exacerbado na modernidade, na verdade ele seria anulado, pois a lógica do consumo o reduziria a um mero objeto, deixando-o à mercê da inércia do consumismo. Ele detecta a morte do sujeito social e político na modernidade, isto é, o fim do subjetivismo e da individualidade.

que Stuart Hall chama de “celebração móvel” –, este sujeito que analisaremos aqui desconstruirá todas as imagens de si que o aprisionavam numa identidade e o relacionavam a uma subjetividade – mesmo que fluida. Ao invés de tentar se (re)conhecer ou se espelhar, mesmo que provisoriamente, este sujeito buscará se desconhecer, prescindindo de uma relação de espelhamento para “olhar” para si mesmo e para o mundo.

Estas crises da subjetividade, da verdade e da representação que estão associadas à desestabilização do espelhamento que o sujeito experimenta na contemporaneidade, remontam à crítica das noções de sujeito e verdade, inaugurada por Friedrich Nietzsche. Conforme vimos no capítulo anterior, ao buscar “eliminar a linha divisória entre a animalidade e a racionalidade”, Nietzsche ataca todos os referenciais que orientavam o olhar do sujeito em direção a si mesmo e ao mundo – a verdade, a razão, a identidade, a consciência de si, a subjetividade e a sua cisão em corpo e alma –, desestabilizando as bases do pensamento dicotômico ocidental.

Nietzsche desconstrói o *cogito* cartesiano, colocando em questão o sujeito enquanto condição do ato de pensar: “O que me dá o direito de falar de um eu, e até de um eu como causa, e, por fim, ainda de um eu como causa dos pensamentos?” (NIETZSCHE, 2008, p.38). De acordo com ele, o fato de o indivíduo pensar não significa que ele seja o responsável pelos seus pensamentos, pois a ocorrência destes não obedece à vontade do sujeito, mas sim ao acaso. Além de combater a autonomia desse “eu”, Nietzsche contesta que o “eu” seja a condição do predicado “penso”. Ao confiarem cegamente na razão e no “eu”, todos os filósofos, desde Descartes, teriam manuseado “múmiás conceituais” ao tratar do “ser”, isto é, teriam matado a própria realidade ao congelá-la em “mentiras” como a unidade, a concretude, a substância, a duração, a essência. Nietzsche remete a Heráclito ao dizer que “o ser é uma ficção vazia” (NIETZSCHE, 2009, p.35) e defende que o “mundo aparente” é o único real e o “mundo verdadeiro” é apenas uma invenção, uma ficção, um “*acréscimo mentiroso*”. Em vez da razão, responsável pelo estabelecimento de tantas mentiras como verdades incontestáveis, Nietzsche elege os sentidos como “instrumentos de observação refinados” da realidade. A razão, de acordo com ele, não seria um instrumento útil, mas sim “a causa de falsearmos o testemunho dos sentidos” (NIETZSCHE, 2009, p.35). Porque a razão congela o sujeito no “ser”, ao estabelecer as ficções da unidade, identidade, substância, causa e concretude, entre outras, Nietzsche defende que ela enreda o sujeito no erro, levando-o a refutar a morte, a mudança, a idade, a geração, o crescimento. “O que é não *se torna*; o que se torna não *é*... Todos acreditam, até com desespero, no ser” (NIETZSCHE, 2009, p.34). Para Nietzsche,

nunca houve uma força persuasiva mais ingênua do que o “erro” ou a “sedução” do ser, pois esse conceito afastaria o sujeito da sua realidade: a transformação, o devir¹⁰.

Em seguida, o filósofo alemão ataca a tradição cristã devido à cisão que ela institui do sujeito em duas partes: corpo e alma, interioridade e exterioridade. Para ele, a exaltação da alma, que, de acordo com a tradição cristã, garantiria a vida eterna ao sujeito, reduz o corpo a um objeto ou coisa inferior, um acessório, um mero meio de tornar-se digno do paraíso. O caminho para alcançar esse merecimento da vida eterna passa pelo estabelecimento de uma série de regras ou leis morais, que Nietzsche chama de “velhos monstros morais”. E a moral, de acordo com o filósofo alemão, é a antinatureza, a negação da “vontade de vida”, o instrumento aniquilador das paixões que movem o sujeito. Diz Nietzsche que “(...) arrancar as paixões pela raiz significa arrancar a vida pela raiz: o procedimento da Igreja é *hostil à vida...*” (NIETZSCHE, 2009, p.43). Escolher a alma em vez do corpo, ou o “mundo verdadeiro” (ou ideal) em detrimento do “mundo real”, equivale a escolher uma mentira ao invés da realidade. Somente a fraqueza ou a doença levariam o sujeito a optar por uma outra vida, por um mundo ideal, imaginário, em vez de viver a realidade imediata dos sentidos, dos instintos. Essa cisão geraria, defende Nietzsche, um “mal-estar com o real”, aniquilando o real valor da vida: a vontade de vida, ou “vontade de potência”.

Este ataque ao espelho-anteparo sobre o qual foi consolidado o pensamento dicotômico ocidental e a crise do sujeito que ele engendra estão presentes nas ideias de diversos teóricos e pensadores que, no final da modernidade, declararam a morte do sujeito. Ao detectar o fim da experiência comunicável ou transmissível e, com ela, a sabedoria ou “o lado épico da verdade”, Walter Benjamin decreta a morte do narrador e da “arte de narrar”; Michel Foucault e Roland Barthes, ao desligar a escrita de uma individualidade, declaram a morte do autor – o primeiro, ao relacionar o nome do autor a uma função ou modo de existência, circulação e funcionamento de discursos numa sociedade, ou seja, à possibilidade de uma “pluralidade de ‘eus’”, e, o segundo, ao defender que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1988, p.65). Jean Baudrillard, por sua vez, decreta a morte ou o esvaziamento do sujeito diante da sedução dos simulacros, da anulação da alteridade e do fim das polaridades entre público e privado, indivíduo e sociedade, eu e outro.

¹⁰ De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, através do devir a natureza opõe sua potência à potência dos sistemas e das máquinas do homem. “(...) devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.64).

A individualidade, de acordo com ele, teria sido substituída pela materialização do duplo, pelo clonesco, pela reprodução do idêntico, possibilitados pelo ilusionismo hiperrealista e culminando na liquidação da diferenciação, da singularidade. Para Baudrillard, explica Nizia Villaça, “é como se o indivíduo, hoje, fosse um objeto reprodutível e sem aura, cujo original se perdeu. Não há mais, portanto, o sujeito, mas um espectro, uma forma esvaziada da grande subjetividade” (VILLAÇA, 1996, p.9). De acordo com Baudrillard, o sujeito contemporâneo teria se transformado numa mera imagem refletida por um espelho.

Optamos aqui, entretanto, por analisar essa crise do sujeito não a partir do seu enfraquecimento ou da sua morte, mas sim a partir da perspectiva do seu retorno, conforme faz Hal Foster. Para o teórico norte-americano, o “retorno do autor” e o “retorno do real” não coincidem com um realismo redutor, nem tampouco com o retorno do sujeito cartesiano ou moderno. Segundo Foster, o “retorno do sujeito”, assim como o “retorno do autor”, não encerra, mas dá continuidade à crise do sujeito, a partir de um paradoxo fundamental: a primeira pessoa ficcional seria ao mesmo tempo, elevada e esvaziada. Este sujeito que retorna se sabe em crise, ou seja, é um sujeito consciente de que tem diante de si um espelho-anteparo partido que não pode oferecer-lhe um espelhamento perfeito ou uma reflexão direta de si mesmo nem tampouco da realidade.

Para a crítica literária e cultural argentina Beatriz Sarlo, a crise do sujeito não impede a prevalência de um “tom subjetivo” na pós-modernidade. De acordo com ela, abre-se, então, um novo capítulo na história do sujeito, que poderia ser intitulado “O sujeito ressuscitado”. Apesar de admitir também um “desconstrucionismo filosófico ‘brando’”, Sarlo fala num “otimismo identitário” na atualidade, que, “embora não restaure a primazia de Aquele Sujeito anterior ao século XX, constrói Sujeitos Múltiplos” (SARLO, 2007, p.39), libertando-nos dos “binarismos simples”. Ao analisar relatos de memória, autobiografias e testemunhos que proliferaram na Argentina após o fim da ditadura militar, durante a redemocratização do país, Sarlo defende que o potencial cultural desses relatos independe da dimensão autobiográfica, mas que é estabelecido através da força de um “teatro de memória”. Não se trata, então, de reconhecer o sujeito como origem da Verdade nem de identificar uma fidelidade ao ocorrido, que coincidiria com uma espécie de “novo realismo”, isto é, uma reconstituição da vida e da Verdade a partir da suspensão da articulação valorativa comum a qualquer relato. A “guinada subjetiva” detectada por Sarlo corresponderia à “atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, reavaliação da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva (...)” (SARLO, 2007, p.18). Sarlo defende o

reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens a partir do direito à subjetividade e a uma verdade valorativa ou pessoal, levando em conta o critério da força da cena em detrimento de um espelhamento exato da realidade, e diz encontrar na literatura “as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua textura de idéias e experiências” (SARLO, 2007, p.117). Entretanto, mais do que uma fonte de experiências subjetivas e imagens fortes e impactantes acerca do passado, a literatura nos interessa aqui como um dos lugares privilegiados para a identificação dessas rachaduras na superfície do espelho-anteparo que desestabilizam a subjetividade do indivíduo. As falhas na constituição do próprio sujeito e de seus contornos identitários, que antes pareciam tão bem definidos, serão refletidas também nas linhas das obras literárias produzidas atualmente.

Ao analisar a configuração da subjetividade na literatura brasileira produzida nos anos 80 e início da década de 90, Nizia Villaça apresenta como “paradoxo posmoderno”¹¹ a coexistência de uma pluralidade de formas de subjetivação e de visão acerca do sujeito que teria culminado na desmaterialização das quatro formas de representação fundadas pela racionalidade moderna, a saber: o “indivíduo sublimado”, contemporâneo dos movimentos puritanos e que, preocupado em construir para si uma personalidade forte, busca sublimar suas emoções, afetividades e prazeres; o “indivíduo emancipado”, que, idealizado durante o Renascimento e desenvolvido no contexto da Revolução Francesa, pode ser identificado na figura do cidadão, que possui liberdade e autonomia e visa à justiça e à igualdade; o “indivíduo egoísta”, movido pela lógica das economias de mercado e monetária, que abre mão de suas paixões e crenças em nome de posses e interesses pessoais; e o “indivíduo anônimo”, surgido com as massas de trabalhadores das cidades, que promovem uma indiferenciação, uma diluição do indivíduo no contexto em que está inserido.

No atual cenário de convivência entre as mais diversas e divergentes visões acerca do sujeito, Villaça destaca uma constante: a tendência à perda da definição dos contornos das noções de indivíduo e sujeito, favorecendo as suas múltiplas leituras – e escrituras. Ao analisar o sujeito pós-moderno, Villaça defende que “hoje, após chegarmos ao ápice do individualismo, chega-se, paradoxalmente, à sua crise de esvaziamento, sendo necessário repensar o indivíduo enquanto sujeito e agente social” (VILLAÇA, 1996, p.44). A pesquisadora remete à “crítica do sujeito forte”, de Heidegger, para tratar a passagem da modernidade para a pós-modernidade como uma espécie de enfraquecimento do sujeito, isto

¹¹ Em seu *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*, Nizia Villaça adota o uso do termo *posmoderno* sem hífen com o objetivo de, segundo a pesquisadora, acentuar o paradoxo contido na própria terminologia escolhida para denominar inúmeros campos do saber contemporâneo.

é, a passagem do tempo de um indivíduo forte do saber e da razão para o tempo de um sujeito fraco da razão, para quem a consciência não corresponde à instância suprema. “(...) o pós-tudo não é o fim do túnel” (VILLAÇA, 1996, p.28), diz a pesquisadora, ao tentar delinear uma pós-modernidade que “não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo” (VILLAÇA, 1996, p.28), mas sim um “momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo” (VILLAÇA, 1996, p.28). A partir dessa aposta na multiplicidade, no diálogo, na retórica da sedução, nas verdades provisórias e nos acordos pontuais – ao invés de optar por afirmações e escolhas concorrentes –, “o posmoderno traria à luz”, segundo Villaça, “as falhas, as fraturas que a modernidade procurou ocultar” (VILLAÇA, 1996, p.28).

Forte tendência entre estudiosos e pesquisadores das mais diversas áreas do saber que se debruçam sobre as questões da atualidade, esse “enfraquecimento” do sujeito se reflete também nos estudos e na crítica literária, onde a representação do sujeito contemporâneo parece tender sempre para um infinito processo de reformulação como sinal de fraqueza, de insucesso. Entretanto, em vez de tomarmos como gancho esse “enfraquecimento”, essa “minimização” do sujeito contemporâneo, ressaltaremos o seu processo de desestruturação, que não o leva ao esvaziamento ou ao apagamento, mas sim a uma nova forma de experimentar o mundo e se fazer presente. Sobre essa maneira de experimentar o mundo, concordamos com Villaça quando ela diz que o sujeito contemporâneo, “inicialmente, deixa de ser concebido predominantemente como um trabalhador, um consumidor ou mesmo um cidadão, para tornar-se sempre mais um ser do desejo, habitado por forças impessoais (...)” (VILLAÇA, 1996, p.45). A esse respeito podemos lembrar também que a pesquisadora Florência Garramuño, ao analisar o sujeito na poesia e na literatura contemporânea, fala em “sujeitos mínimos” mergulhados num “império dos sentidos e da sensibilidade”. Minimizado ou até mesmo ausente, este sujeito, de acordo com Garramuño, forjaria a sua subjetividade através da sua “abertura ao mundo” sensível. Em outras palavras, ao optar pela sua vulnerabilidade, este sujeito não busca se diferenciar, se destacar, mas ser assimilado pelo meio. Livre do contorno fixo de uma personalidade, de uma identidade própria – em outras palavras, despersonalizado –, o sujeito da literatura contemporânea seria moldado pela incidência de forças do meio sobre si e, por fim, convertido em pura sensação. Este “sujeito mínimo” não elege a razão e a visão como formas predominantes de experimentar o mundo ou enxergar a si mesmo, conforme fazem os sujeitos cartesiano e moderno ao se colocarem diante do espelho, mas se abre para a afetividade e para os outros sentidos, principalmente o tato, na sua relação com o outro, com o mundo e consigo mesmo.

Diz Garramuño:

(...) o poema não é cenário dos sentimentos ou da expressividade do sujeito lírico (...), mas simples matéria moldada pelo exterior e pela experiência. Nesse sentido, o predomínio dos sentidos deve ser lido como signo de um realismo absoluto e pós-desconstrutivo porque nesta poesia a realidade, com sua contundência tátil, não dá lugar a uma referencialidade certa, mas se constitui, através do poema, em problema e matéria da poesia (GARRAMUÑO, 2008, p.86).

Podemos dizer, portanto, que é esse predomínio da sensação sobre a faculdade da razão, até então supervalorizada, que leva alguns pesquisadores a rotular este sujeito como “fraco” ou “mínimo”. O que propomos aqui é apresentar uma análise dessa transformação do sujeito dissociada desse espectro pessimista, evitando, por outro lado, cair na armadilha de um otimismo ingênuo. Onde Villaça identifica um “campo de luta entre os diversos processos de constituição do sujeito”, acreditamos haver não um enfraquecimento ou uma minimização do sujeito em si, mas sim o enfraquecimento de um determinado tipo de sujeito – o sujeito cindido pelo espelho-anteparo fundador do pensamento dicotômico ocidental. Em seu lugar, parece surgir um sujeito que não se pretende dotado de uma subjetividade bem delimitada e fixa não devido a uma perda ou negação da força e sim em decorrência de uma explosão de forças, desejo e vontade. Diferente de Villaça, que enxerga “cores terminais” nessa despersonalização ou dissolução do sujeito, ressaltaremos o caráter afirmativo desta nova configuração da subjetividade, que prescinde de binarismos. É desse ponto de vista, da abertura do sujeito contemporâneo ao mundo, do seu mergulho nas sensações e da sua entrega aos desejos, às forças e vontades, que analisaremos as novas configurações da subjetividade não como enfraquecimento, uma perda ou a morte do sujeito, mas como um aspecto afirmativo, como um ganho, uma libertação do sujeito em relação aos moldes e amarras que o engessavam. A partir desta ruptura com os padrões e referenciais cartesianos – com o espelho-anteparo do pensamento ocidental –, o sujeito deixa de acreditar com desespero no “ser”, isto é, na imagem congelada que o espelho reflete, e se abre para as transformações, para o “tornar-se”, para o vir-a-ser – ou devir. Trata-se do que chamaremos aqui, numa referência às ideias de Nietzsche, de “sujeito dionisíaco”.

2.1.1. O “sujeito dionisíaco”

O “sujeito dionisíaco” é aquele que quebra o espelho-anteparo sobre o qual foram consolidadas as dualidades fundadoras do pensamento ocidental e do sujeito cartesiano – matéria e essência, interior e exterior, natureza e cultura, sujeito o objeto, eu e outro, autêntico

e inautêntico, falso e verdadeiro. Através dessa cisão do mundo e do sujeito em duas partes não buscou-se simplesmente ocultar as suas falhas e fraturas, tentando conferir-lhe uma identidade fixa, uma subjetividade bem delimitada, mas, principalmente, tentou-se inscrevê-lo na lógica especular que o define como uma unidade-dualidade, isto é, um ser cindido em corpo – matéria perecível e descartável – e alma – essência que o isenta da ação do tempo e das transformações que fazem parte do mundo, garantindo-lhe a vida eterna. Ao quebrar o espelho, que lhe oferecia uma imagem coesa de si e o separava do mundo, o sujeito contemporâneo abre mão das cristalizações e delimitações a que esteve submetido e, por fim, nega a sua posição de destaque na natureza, como o ser escolhido por deus para ser agraciado com a vida eterna. Esta ruptura do espelho se reflete não apenas na crise da identidade e subjetividade, mas também na desconstrução de um indivíduo dotado do ideal de autonomia. Não encaminharemos nossa análise deste sujeito na direção de um simples “vale-tudo”, de uma esquizofrênica “engrenagem fabricante de diferenças” (VILLAÇA, 1996, p.18) ou de uma desconstrução desinteressada; tampouco a conduziremos na direção do domínio do simulacro. Nem o espelho provisório da subjetividade fluida, nem o espelho sedutor do simulacro: ao quebrar todos os espelhos, este sujeito abraça o “dionisíaco”, isto é, ele aceita “*ser a própria volúpia eterna do devir – essa volúpia que também inclui a volúpia na destruição...*” (NIETZSCHE, 2009, p.136).

O “sujeito dionisíaco” abre mão de todas as formas de imposição de ordem no caos que é a vida, recusando os valores – ou, conforme chama Nietzsche, os “ídolos” – que, até então, guiaram o sujeito ocidental, especialmente dois deles: a razão e Deus. Ele aceita a vida enquanto ação de diferentes forças que atuam no “caosmos” e acredita na vida e no sujeito como uma constante transformação, ou como devir e, portanto, não busca conformar a sua subjetividade a uma imagem. Enquanto prazer do devir, do vir-a-ser, o dionisíaco se insere na roda do eterno retorno, onde não há sensação de impotência, niilismo ou saudosismo conservador na transformação do sujeito, mas sim o gesto afirmativo de aceitar – sem otimismo ou pessimismo, que, segundo Nietzsche, são “conversa fiada” – o devir, a transformação, o caos e também a dor e a destruição que fazem parte da vida. O “sujeito dionisíaco” vive o “orgiasmo”, que, de acordo com Nietzsche, é o “transbordante sentimento de vida e de força no qual mesmo a dor ainda atua como estimulante” (NIETZSCHE, 2009, p.135). Em vez de congelar-se numa imagem especular, cindindo-se em duas partes – uma externa, o corpo, e outra interna, que corresponderia a uma espiritualidade, subjetividade ou identidade – e descolando-se do mundo, o “sujeito dionisíaco” abraça a fórmula nietzscheana da grandeza no homem: o *amor fati*, isto é, o grande dizer sim dionisíaco à vida. Não se trata,

lembra Nietzsche, de livrar-se do horror ou da compaixão, mas sim de abrir-se para o dionisíaco, que, segundo o filósofo alemão, não é niilista, mas corresponde à fronteira mais extrema da afirmação: “o dizer sim à vida mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida se alegrando com a própria inesgotabilidade no sacrifício (NIETZSCHE, 2009, p.135).

O fato de não reconhecermos neste sujeito da ficção contemporânea a imagem do “sujeito forte”, do sujeito cartesiano e autônomo, não nos leva a decretar a sua morte, a sua minimização ou o seu esvaziamento. Com o fim dos binarismos simplistas, o que presenciamos, na verdade, é o nascimento de um novo sujeito, que corresponde ao “Além-Homem” de Nietzsche, isto é, ao último estágio da metamorfose do espírito, ou a mais alta escala de transfiguração do homem, quando ele se livra de todo o peso que até então havia carregado e conquista a força do esquecimento, do jogo do novo começar, na roda que gira sobre si mesma, como um eterno primeiro movimento, uma afirmação sagrada¹². De acordo com Nietzsche, o “além-homem” não quer ser luz – Razão, Ciência e moral, bases sustentadoras do espelho-anteparo ocidental –, progresso nem, por extensão, espelho: ele se aceita enquanto transição e até mesmo declínio. O “sujeito dionisíaco” é aquele que, mesmo à beira do abismo, na iminência do seu próprio fim, dança sobre a sua cabeça (símbolo da prevalência da razão, da consciência no do pensamento ocidental); ele se liberta da imobilidade e da cisão que lhe conferia o espelho-anteparo: “(...) eu certamente não me converti em estátua nem me encontro postado como uma coluna, rígido, intumescido, petrificado (...)” (NIETZSCHE, 2009, p.366), diz o Zaratustra de Nietzsche. À sentença nietzscheana “Deus morreu: agora queremos que viva o Além-Homem” (NIETZSCHE, 2009, p.359) corresponderia, portanto, dizer: o espelho foi partido, que viva agora o “sujeito dionisíaco”.

O “sujeito dionisíaco” está além dos simulacros e da “babel linguística” que, segundo Villaça, se transforma a subjetividade na contemporaneidade, caracterizada pela pesquisadora como uma pluralidade e convivência de diferentes formas de individualidade, culminando no que ela chama de “subjetividades descartáveis” e paradoxais. Se não existe espelho-anteparo, fronteiras delimitadas e dicotomias, não há paradoxos. Aqui, a desestabilização do

¹² De acordo com Nietzsche, o primeiro estágio da metamorfose do espírito ou a mais baixa escala de transfiguração do homem seria a fase do camelo, que corresponde a um espírito paciente que suporta a carga do conhecimento e tem prazer em gozar da força; o segundo, seria a fase do leão, símbolo do poder, da independência e do querer que busca a vitória; por fim, o terceiro estágio seria o da criança, símbolo do dionisíaco, do jogo da livre atividade criadora, que possui um fim em si mesmo. “Inocência é a criança, o esquecimento, o novo começar, jogo, roda que gira sobre si mesma, primeiro movimento, santa afirmação” (NIETZSCHE, 2009, p.42).

pensamento dicotômico ocidental não significa simplesmente a existência de uma grande pluralidade de identidades e subjetividades, mas, acima de tudo, a substituição da concepção de sujeito baseada tanto na unidade-dualidade quanto na virtualidade ou multiplicidade simulacral pela concepção *monista* de sujeito apresentada por Nietzsche, fundada na unidade-plural do corpo: “É em nossa natureza selvagem que melhor nos recobramos do que não é natural em nós, de nossa espiritualidade...” (NIETZSCHE, 2009, p.19), escreve o filósofo alemão. Em vez de abrir-se para uma imensa pluralidade de identidades, o “sujeito dionisíaco” realiza uma espécie de retorno a uma natureza primordial, selvagem, em busca do seu próprio corpo como um fluxo de energias, uma unidade-múltipla livre de cisões e delimitações. O corpo enquanto um “agenciamento de multiplicidades heterogêneas” (GARRAMUÑO, 2007, p.93).

2.2. Corpo, imagem e representação

De acordo com a pesquisadora Viviane Matesco, “a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação” (MATESCO, 2009, p.7). Ela analisa a história da arte ocidental a partir da transformação da imagem e da representação do corpo e defende que a arte contemporânea busca contrariar a tradicional sublimação do corpo através do reconhecimento e da afirmação da corporalidade sem, no entanto, reduzir o corpo a uma corporeidade literal que achataria a riqueza da sua complexidade e apagaria a sua ambiguidade constituinte. À maneira de Matesco, entendemos a arte como uma espécie de espelho que reflete as inúmeras transformações no modo como o sujeito olha para si mesmo e para o mundo. Com base nas ideias da pesquisadora, esboçaremos um breve panorama das diferentes maneiras de representação do corpo na arte ocidental, a fim de tentar entender que corpo é este que, desprovido de um espelho, pode ser considerado o cerne da subjetividade na contemporaneidade.

Conforme faz a pesquisadora, partiremos da arte clássica. Apesar de a tradição grega do nu artístico tender para uma imitação ou “ilusão de vida” devido à sua aparência real ou verossimilhança, a representação clássica não buscava a correspondência com a realidade, mas sim com uma ideia – ou um ideal – de homem. O nu seria, de acordo com Matesco, o signo da tradição metafísica da sociedade ocidental, através do qual se buscaria uma imagem sensível do ideal. “A beleza (...) não está no corpo ou no trabalho do artista, uma vez que o belo grego não é categoria artística; antes supõe um discurso filosófico. Trata-se de ideal

suprassensível, realidade imóvel e transcendente, da qual a beleza física é imitação longínqua e degradada” (MATESCO, 2009, p.16). O equilíbrio, a proporcionalidade e a beleza do nu clássico refletem os valores espirituais, universais e transcendentais das divindades, assim como características morais e virtudes. Na arte clássica, o corpo é o espelho de uma idéia, de um ideal a ser alcançado.

Em seguida, Matesco fala de um corpo-imagem, oriundo da tradição cristã, que configura o corpo à imagem e semelhança de deus. Novamente, estamos diante de uma mediação entre um modelo imaterial, abstrato, e o corpo sensível. Através da arte, o homem tenta se aproximar da perfeição do modelo divino, mas a semelhança é um “objeto perdido” e a figurabilidade, não mimética. O homem, explica Matesco, “passa a ser, então, apenas uma imagem decaída expressa na fragilidade de seu corpo” (MATESCO, 2009, p.17). Um corpo que não era representado individualmente. Na “virtualidade figural da arte cristã medieval”, o corpo era uma espécie de espelho impossível de deus.

Somente no Renascimento, esclarece Matesco, opta-se pela aparência figurativa. A figura passa a ser visível, isolável e descritível, positivando-a, relacionando-a a uma aparência, à transparência representativa, à univocidade. A representação do corpo deixa de estar baseada na fé e em valores universais; secularizada, a imagem do corpo se ajusta às medidas do homem e aos valores do indivíduo. O corpo-forma é a “morada do ‘eu’” e o espelho de reconhecimento do indivíduo. À medida que a arte e a ciência renascentistas dessacralizam o corpo, convertendo-o em “coisa humana” e considerando-o a partir da dimensão inédita da singularidade e da finitude do nosso olhar, a subjetividade, ressalta Matesco, “marca o fim do nu como algo impessoal e fora do tempo” (MATESCO, 2009, p.33). Relacionar um corpo a uma individualidade, identidade ou subjetividade – articular uma exterioridade a uma interioridade – é conferir-lhe, segundo Gilles Deleuze, um rosto. Através do mecanismo da “rostidade”, o rosto é entendido enquanto espelho da alma e funciona como uma espécie de índice ou guia de leitura do corpo, conferindo-lhe legibilidade e significação.

Com o advento da Modernidade, marcada pela racionalidade técnica, pelo progresso e pela perda da totalidade das experiências e impressões, a fragmentação da imagem do corpo surge como uma subversão da representação antropomórfica da tradição ocidental. À medida que a essência humana passa a apresentar-se como finitude e transitoriedade, ocorre a desintegração da figura humana e a conseqüente desumanização da arte. A estética modernista desconsidera e transpõe os limites da anatomia realista; no lugar do corpo visto, impõe-se o corpo sentido:

A noção de imagem corporal não é um modelo fisiológico, mas supõe uma estrutura libidinal dinâmica que não para de mudar em função de nossas relações com o meio: é um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso de nossas vidas, sejam elas perceptivas, motoras, afetivas, sexuais (MATESCO, 2009, p.37).

A partir de então, a arte transforma-se num espelho das emoções, sensações e percepções, e o corpo passa a ser entendido como linguagem. De acordo com Matesco, “(...) o artista se apropria do envelope carnal que se torna resíduo acessório, matéria para tradução, forma de abstração, pois fala tanto da carne quanto do estado mental de uma sociedade” (MATESCO, 2009, p.40).

Segundo Matesco, a quebra do especular e a profanação da imagem do corpo acontecem a partir do pós-guerra, quando a relação entre a arte e o corpo adquire novas referências e configurações. A crescente tecnologia no final do século XX faz surgir as mediações tecnológicas, que promovem o declínio da presença física e da utilização do corpo real, que passa a ser substituído pelo corpo virtual. Paralelamente, intensifica-se uma cultura de apologia do corpo, de hedonismo, de espetacularização e de reconstrução corporal, através de próteses e cirurgias plásticas. Neste contexto, a arte deixa de ser um mero objeto e passa a ser entendida enquanto um gesto; ela não representa simplesmente o espaço, as experiências e as emoções, mas ela passa a criá-los. Em vez de explorar as capacidades plásticas e representativas do corpo, o artista contemporâneo entende o corpo como matéria-prima ou suporte da arte. Cria-se uma tensão entre corpo literal e corpo ideal e questiona-se a concepção do nu eterno e universal, passando a valorizar o “aqui e agora” do corpo. Através do mito do corpo autêntico, da volta à condição das sociedades primitivas e da negação dos parâmetros de beleza do corpo e da arte ocidental, ocorre, segundo Matesco, uma “restauração da situação primordial do corpo”. Acerca dos *happenings*, da *body art* e das *performances* da década de 60, ela escreve:

A quebra do especular para afirmação de um corpo primário era vista como maneira de subverter a repressão dos suportes tradicionais e o distanciamento imposto pela perspectiva. O corpo verdadeiro, não idealizado, fora esquecido na arte, daí a primazia que os artistas davam à experiência corporal (MATESCO, 2009, p.46).

Ao quebrar o espelho e atravessar para o outro lado, o corpo passa a atuar tanto como sujeito quanto como objeto na arte contemporânea. Esta arte determina o fim da “rostidade” ao empreender um retorno do rosto ao corpo. Não o corpo ficcionalizado (protegido, distanciado), nem o corpo saturado de significação, mas, como defende Florencia Garramuño,

“corpos supurantes”, ou seja, corpos que não são suportes de identidades, mas sim superfícies sobre as quais são depositados acontecimentos, sensações, intensidades. Corpos em devir. Nem o espelho da representação, nem o espelho do simulacro: na obra de João Gilberto Noll encontraremos corpos que subvertem todo o dualismo redutor do pensamento ocidental e empreendem um retorno a um corpo antes do espelho, antes da cisão do mundo e do sujeito em duas partes pela consciência dicotômica.

2.2.1. Um corpo sem espelho

Numa sociedade organizada a partir da negação do outro, da exclusão do diferente, do estranho, a doença é a experiência através da qual essa cisão entre o eu e o outro, que anula aquilo que se deseja afastar, é desestabilizada e a organização dicotômica do sujeito e do mundo, confundida. A doença – o corpo doente – é o próprio abjeto, isto é, aquilo que, para além de ser desprezível, impuro, baixo, vil, e que, como tal, deve ser excluído, exterminado, é o que se encontra fora da ordem, da organização estabelecida. Segundo a definição canônica de Julia Kristeva, o abjeto não é simplesmente a ausência de limpeza ou saúde, mas aquilo que perturba uma ordem, um sistema. O abjeto, explica Kristeva, é aquilo de que precisamos nos livrar para tornarmos-nos um “eu”, um sujeito; é o que sobra, o que é descartado, o que fica de fora da delimitação de contornos, inclusive de contornos de uma identidade; é aquilo que não se enquadra nem na categoria de sujeito, nem na de objeto. Kristeva localiza o momento primordial da abjeção na separação da criança do corpo da mãe, quando ela deixa de ser um “não-eu” para ser inserida no domínio de uma ordem simbólica, representada pela autoridade paterna. O abjeto lida com aquilo que não tem forma – o informe – e que, portanto, é irrepresentável; é aquilo que se encontra fora da faixa do simbólico e que é alheio a medidas e limites. Ele perturba a subjetividade e as organizações da sociedade, fazendo o sentido entrar em colapso.

De acordo com Freud, a civilização ocidental foi construída a partir do “princípio de ordem” e da “renúncia ao instinto”, isto é, ela foi concebida em termos normativos, através da opção pela segurança e pela ordem em detrimento da liberdade, estabelecendo sempre seus limites. Podemos, portanto, concordar com Kristeva quando ela diz que a ação de abjetar é uma operação reguladora fundamental para a conformação e a manutenção do sujeito e da organização da civilização. Ao apagar as fronteiras que delimitam a separação entre sujeito e objeto, eu e outro, dentro e fora, ou seja, ao desestabilizar qualquer organização fundada em

oposições dicotômicas, o abjeto coloca em questão o espelho-anteparo que sustenta o pensamento dicotômico ocidental.

Dedicada à difícil tarefa da materialização da dor e da fisicalidade, a arte contemporânea vem, de acordo com diversos críticos e pesquisadores, explorando o artifício do abjeto. Em outras palavras, podemos dizer que os artistas contemporâneos têm se dedicado a testar e colocar em questão a ordem simbólica vigente. Conforme formula Hal Foster, no entanto, a valência da arte abjeta depende da condição dessa ordem simbólica, ou, como ele chama, da “imagem-anteparo” – ou, ainda, conforme adotamos aqui, do espelho-anteparo. Quando a imagem-anteparo encontra-se intacta, o ataque a ela apresenta um valor transgressivo, conforme aconteceu nas obras de arte de vanguarda do século XX, através das quais os artistas vanguardistas empenharam-se em atacar os valores e a ordem estabelecida. Se, como parece ser o caso da arte contemporânea, o anteparo – ou o espelho – já se encontra roto, o artifício do abjeto deixa de ter um valor transgressivo, já que não há mais anteparo – ou um conjunto de convenções culturais consolidadas – a ser atacado. Por esse motivo, de acordo com Foster, a “velha vocação da vanguarda” teria chegado ao fim.

Diante da dissolução da imagem-anteparo, no entanto, Foster aponta a possibilidade de reformulação da vocação do artifício do abjeto. Para tanto, Foster fala numa espécie de transgressão que não é exatamente uma ruptura, produzida por uma “vanguarda heróica” que se posiciona fora da ordem simbólica, mas sim uma fratura traçada por uma “vanguarda estratégica”, dentro mesmo da ordem. Como a ordem simbólica já se encontra em crise – o espelho-anteparo já foi partido –, o objetivo do artista deixaria de ser a transgressão ou a ruptura com a ordem e passaria a ser justamente a exposição dessa crise, “registrando seus pontos não só de falência (*breakdown*), mas de passagem (*breakthrough*), as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir” (FOSTER, p.180), escreve Foster.

Interessa-nos, aqui, observar essa utilização do artifício do abjeto na obra de João Gilberto Noll não como uma forma de evocar o real enquanto tal, mas sim de evocá-lo a partir de uma representação obscena, ou seja, uma representação que prescinde de moldura, de anteparo, que subverte a ordem simbólica e desintegra a fronteira que separa sujeito e objeto, dentro e fora, eu e outro. Dessa maneira, o artifício do abjeto problematiza não apenas a ordem simbólica, mas também a concepção de arte, o realismo e a própria realidade. De acordo com Ângela Maria Dias e Paula Glenadel, uma das atuais tendências da arte que explora o artifício do abjeto é a reversão das cristalizações da moral, da cultura e do pensamento, através da “problematização dos limites do homem como um ser de linguagem,

desde a violência mais recôndita do que o força a refletir e a simbolizar, ao mesmo tempo em que ameaça desintegrá-lo” (DIAS, GLENADEL, 2008, p.13-14).

Ao analisar a exploração do artifício do abjeto associada ao uso do corpo na obra do poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud, a professora e pesquisadora Ana Kiffer lembra que Kristeva aponta a figura do cadáver como índice do abjeto na obra de Artaud, associando diretamente o abjeto à morte e a escrita à ressurreição. Entretanto, apesar de o poeta realizar uma operação de desfiguração da vida muitas vezes através da figuração do cadáver, ou seja, da morte, Kiffer diz que essa morte não está limitada à consumação da vida e a relaciona a um espaço de significação múltipla e diversa. Ela defende que “a morte figura em Artaud como força vital e não mortífera” (DIAS, GLENADEL, 2008, p.108). Para detectar essa força vital da morte e do abjeto, a pesquisadora percorre dois caminhos na obra de Artaud: a pregnância da força sobre a forma e do som sobre o sentido; e o questionamento das balizas do homem e do pensamento ocidental – as concepções fundamentais em todo o nosso pensamento e nossa filosofia, como a metafísica, a carne, o espírito, o corpo etc –, ou seja, a quebra do espelho-anteparo empreendida pelo poeta, a que Artaud se refere como um “descolamento da retina” e Kiffer, por sua vez, chama de “um esfolar da figura”, “um desfigurar”, um “descongelamento” dos olhares constituídos. O espatifar de um espelho.

Artaud retira a morte do seu lugar de compreensão e domínio de sentido dentro do pensamento dicotômico ocidental, dissociando-a do fim da vida, da ausência, do não-sujeito. “Há, ao contrário”, diz Kiffer, “a presença da morte enquanto força, e, enquanto força ela é (ou poderia ser) produtora de vida. Ou seja, é preciso entender que se trata primordialmente de repensar as bases da vida na cultura ocidental branca e dominante do homem moderno” (DIAS, GLENADEL, 2008, p.107). Na obra de Artaud, as forças da morte – ou o artifício do abjeto – realizam um duplo movimento: de combate contra o congelamento da linguagem, da concepção de corpo e do pensamento ocidental para, em seguida, retornar como um “ato de vida”. Esse retorno ao plano da vida se dá, de acordo com Kiffer, por um caminho que passa por fora do “âmbito cartesiano de um sujeito cognoscível e cognoscitivo”, por fora do campo das noções e concepções ocidentais constituídas. Nesse sentido, o corpo também se distancia dos paradigmas fisiológicos e anatômicos, reforçando a crítica das formas pelas quais passam os homens através do pensamento dicotômico ocidental. “Corpo que vai, na busca por refazer-se outro, embrenhar-se no confronto com os paradigmas ocidentais mais arcaicos que dão sentido ao corpo que temos. Corpo e sangue de Cristo, do qual nós somos imagem e semelhança. Contra o império desse *corpo ausente*, metaforizado no vinho e no pão

e fantástica, conforme mostra Foucault. Gilles Deleuze e Félix Guattari, no volume 1 de *Mil Platôs*, retomam o conceito de “corpo sem órgãos” e o relacionam a um corpo pleno, isto é, um corpo povoado de multiplicidades. De acordo com eles, o “corpo sem órgãos” não é um corpo vazio nem desprovido de órgãos e muito menos um corpo morto; pelo contrário, é “um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p.43). Em outras palavras, é um corpo que abriu mão da cisão imposta pelo pensamento dicotômico ocidental e, ao quebrar o espelho-anteparo, aceita a desorganização e a multiplicidade.

Para escapar da naturalização do espelhamento do corpo empreendido pelo pensamento dicotômico ocidental, proporemos a concepção de um corpo que não é encarcerado ou anulado pela linguagem e pelos espelhos, mas um corpo que é pura força, “vontade de potência”, que chamaremos aqui de “corpo indomável”.

2.2.2. “Corpo indomável”

A concepção de “corpo sem órgãos” de Artaud é relacionada por Deleuze, em “Lógica da sensação”, àquilo que ele chama de “corpo vianda”, um corpo que escapa ao organismo, à organização, à forma, e, nas suas palavras, corresponde ao “estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comporem estruturalmente” (DELEUZE, 2007, p.30). O uso do termo vianda, que significa “qualquer tipo de alimento” ou “carne de animais terrestres”, desfaz a separação entre homem e animal, que privilegiava o homem enquanto ser criado à imagem e semelhança de Deus e dotado do privilégio do uso da razão – ambos combatidos por Nietzsche. Se esse “corpo vianda” se revela uma “zona comum do homem e do bicho” (DELEUZE, 2007, p.31), ele não nos remete a um sujeito cindido pelo espelho-anteparo, que se divide em corpo e alma, que tem seu corpo organizado num organismo e é dotado de uma subjetividade moldada ou remodelável. A vianda aponta para um corpo que é carne e nervos submetidos a forças; um corpo da sensação, isto é, que dá e recebe sensação, ocupando tanto o lugar de sujeito quanto o de objeto, simultaneamente. Deleuze compara esse “corpo vianda”, assim como o “corpo sem órgãos”, às pinturas de Francis Bacon, que, segundo ele, não pinta figuras, mas sensações. No trecho a seguir, Deleuze explica o que seria a “lógica da sensação”:

A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento

vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito (DELEUZE, 2007, p.42).

Para garantir que sua pintura toque diretamente o sistema nervoso, suscitando no receptor sensações, em vez de acessar o seu cérebro com o objetivo de causar impressões ou promover representações, Bacon isola suas Figuras através da utilização de um contorno que funciona como uma membrana de dupla troca, permitindo dois tipos de movimento dentro dos seus quadros: da estrutura material em direção à Figura e da Figura em direção à estrutura material. A Figura – ou o corpo –, portanto, não está apenas isolada, pois ela desempenha uma relação necessária com a estrutura material (meio): a Figura está deformada, pois ora é contraída e aspirada, ora estirada e dilatada. A partir da delimitação dessa área de isolamento em sua pintura, Bacon faz um esforço, segundo Deleuze, para eliminar todo espectador, escapando da representação, neutralizando a narração, a ilustração, a figuração. Seus corpos não constroem narrativas, não tecem histórias, mas traduzem sensações. “Quis pintar o grito, mais que o horror” (*apud* DELEUZE, 2007, p.45), diz o pintor irlandês. Ao pintar a ação (o grito) em vez da sensação (o horror), Bacon teria, segundo Deleuze, multiplicado a sensação do horror, que é consequência do grito, no receptor. A pintura de Bacon não consiste, portanto, em reproduzir ou inventar formas, nem narrar histórias, mas em captar e tornar visíveis as forças que incidem sobre um corpo.

Essa pintura traduz o que Deleuze chama de “realidade histórica do corpo”, isto é, o corpo que escapa da representação e da organização, o “corpo sem órgãos”, ou, ainda, o corpo sem rosto, identidade, subjetividade: “O corpo é o corpo Ele está sozinho E não precisa de órgãos O corpo nunca é um organismo Os organismos são os inimigos do corpo” (*apud* DELEUZE, 2007, p.51), diz Bacon. O corpo histórico, segundo Deleuze, é aquele que impossibilita a representação pois impõe a sua presença excessiva, a sua insistência, e, ao mesmo tempo, é aquele para quem as coisas e os seres também estão excessivamente presentes. O objetivo da pintura de Bacon seria, então, extrair diretamente a presença sob a representação.

A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque faz ver a presença, diretamente. Ela se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas ela *não trata o olho como um órgão fixo*. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho do seu pertencimento ao organismo, ela o liberta de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...) (DELEUZE, 2007, p.58).

A histeria da pintura de Bacon se concretiza ao apagar as linhas que fixam o corpo num organismo, ao desfazer o rosto para fazer surgir sob ele a cabeça, constituindo uma zona de indiscernibilidade ou indecidibilidade entre homem e animal. As Figuras isoladas de Bacon estão isoladas da organização, da representação, da figuração, mas, por outro lado, estão acopladas: mostram o homem acoplado a seu animal. Em seus quadros, o corpo realiza um atletismo e a carne uma acrobacia, pois para ele, assim como para Kafka, “(...) a coluna vertebral é apenas a espada sob a pele que um carrasco introduziu no corpo de um inocente adormecido” (DELEUZE, 2007, p.31). O homem, segundo Bacon, é corpo, é vianda, é um movimento contínuo e desorganizado de forças: “somos carcaças em potência” (*apud* DELEUZE, 2007, p.32), diz o pintor. Nas pinturas de Bacon, os corpos estariam sempre submetidos a forças, à espera de um espasmo e buscariam o seu despovoador, aproximando-se do horror, da abjeção.

“Todo o corpo”, diz Deleuze, “é percorrido por um movimento intenso” (DELEUZE, 2007, p.27). Esse movimento intenso que acomete os corpos nas pinturas de Bacon nada mais é do que o movimento constante de forças que incidem sobre um corpo. “A força”, diz Deleuze, “tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo (...) para que haja sensação” (DELEUZE, 2007, p.62). As deformações das pinturas de Bacon correspondem às “posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível etc.” (DELEUZE, 2007, p.65). Essas forças invisíveis, segundo Deleuze, fazem a verdade incidir sobre o corpo ao embaralhar o espetáculo, a representação, ultrapassando mesmo a dor e a sensação. Ele detecta nessas deformações, isto é, na renúncia à violência do espetáculo em favor da violência da sensação, um “ponto de vitalidade”, uma “declaração de fé na vida” (DELEUZE, 2007, p.65). Quando submete-se e, ao mesmo tempo, enfrenta essas forças invisíveis, o corpo lhes dá visibilidade, e só assim pode triunfar sobre essas forças invisíveis, isto é, rompendo com o espetáculo, a narração e a ilustração, que nos privam dessas forças. “A luta com a sombra é a única luta real” (DELEUZE, 2007, p.67).

Por fim, Deleuze atribui à obra de Bacon um “miserabilismo figurativo” – que pode ser associado também ao horror e ao artifício do abjeto – que não estaria relacionado à fraqueza nem à morte, mas sim a uma “Figura de vida cada vez mais forte”. De acordo com ele,

Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou a Kafka, a seguinte homenagem: eles ergueram Figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que “representavam” o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha. Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direto (DELEUZE, 2007, p.68).

A força dessas “Figuras indomáveis”¹³ nada tem a ver com o que poderia ser entendido como força, poder ou qualquer outro privilégio associado ao homem no contexto da cultura ocidental – isto é, ao homem que tem diante de si um espelho-anteparo intacto. Para que essas “Figuras indomáveis” ou o que chamaremos aqui de “corpos indomáveis” sejam expostos, é necessário que esse espelho seja quebrado, que a ordem simbólica e a lógica dicotômica sejam desestabilizadas. Somente assim o homem é capaz de despir-se do seu invólucro discursivo ou linguístico, libertando-se do encarceramento da linguagem e dos espelhos (da medicina, da história, da tradição cristã) para expor seu corpo enquanto força, enquanto caos, devir.

Associaremos essas Figuras ou “corpos indomáveis” à concepção monista de corpo formulada por Nietzsche, através da qual o filósofo alemão busca devolver ao corpo o seu caráter de multiplicidade instável. Ao analisar o corpo enquanto uma unidade-plural composta por forças em constante movimento, troca e conflito, Nietzsche quebra o “espelho consciente” que cinde o sujeito em corpo e alma, visível e invisível e que o descola do mundo ao revesti-lo de uma linguagem e um olhar cristalizadores. Apontaremos nessa concepção de corpo desenvolvida por Nietzsche uma espécie de retorno a um corpo primordial, em contraposição a uma noção de corpo como parte constituinte do sujeito, objeto maleável, remodelável de acordo com uma subjetividade baseada numa “babel linguística”.

A fim de reverter as concepções dualistas – ou idealistas – e metafísicas acerca do homem, que dividem o sujeito em corpo e alma, relegando ao corpo um papel secundário, Nietzsche empreende em sua filosofia uma revalorização do corpo, tomando-o como ponto de partida e fio condutor para a compreensão do homem e do mundo. De acordo com o pesquisador Miguel Angel de Barrenechea, Nietzsche apaga a linha divisória entre a animalidade e a racionalidade e elabora uma concepção monista do homem, a partir da qual o corpo é entendido como a unidade-plural de tudo o que existe, combatendo não apenas a cisão do homem em corpo e alma como também a sua separação do mundo. Ao redefinir o homem a partir do corpo, Nietzsche contesta também a existência de uma unidade interna ao sujeito, ou seja, ele nega a existência de identidades, de subjetividades. De acordo com ele, qualquer espécie de substrato subjetivo – alma, espírito, razão, identidade, subjetividade, consciência –

¹³ Ver quadros de Bacon nos anexos A e B.

é mera “ficção inutilizável”. O corpo, por sua vez, participaria inclusive da gestação das ideias, e os “mantos” da objetividade, da ideia e da espiritualidade apenas encobririam a motivação corporal ou orgânica de todos os atos humanos.

De acordo com Nietzsche, até a inauguração da sua “filosofia do martelo”, toda a filosofia teria sido apenas um mal entendido acerca do homem e do mundo, pois relegava para segundo plano aquilo que na verdade deveria conduzir as reflexões – o corpo. Como em sua autobiografia, *Ecce Homo*, Nietzsche assume ser seu o discurso do protagonista de *Assim Falava Zaratustra*, podemos atribuir a ele as palavras de Zaratustra quando este defende que “há mais razão em teu corpo que em tua melhor sabedoria” (NIETZSCHE, 2009, p.52). Para ele, acima de qualquer uma dessas “ficções inutilizáveis”, como a subjetividade, a identidade, a alma, a razão, está o corpo, e, àqueles que o desprezam, Zaratustra sugere que tentem se desfazer de seu corpo e adverte que isso os tornaria mudos. Diz Zaratustra:

(...) o homem desperto, o sábio, diz: ‘Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo do corpo’.
O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.
Instrumento de teu corpo é também a tua pequena razão, irmão, a que chamas ‘espírito’: um pequeno instrumento, e brinquedo da tua grande razão.
(...)
Detrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um amo mais poderoso, um guia desconhecido, que se chama ‘o próprio Ser’. Habita em teu corpo; é teu corpo (NIETZSCHE, 2009, p.51-52).

Todas as motivações e os impulsos que levam o homem a pensar e agir teriam, portanto, origem fisiológica, orgânica. Ao propor uma concepção de corpo que iguala o homem a todos os animais, Nietzsche ataca exatamente o espelho-anteparo fundador do pensamento dicotômico ocidental, contestando a “tendência ordenadora da realidade” em concepções dualistas, antropomórficas e utilitaristas que reduzem o corpo a um objeto e associam ao sujeito uma subjetividade. “Ajustamos para nós um mundo em que podemos viver – supondo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo: sem esses artigos de fé, ninguém suportaria viver” (*apud* BARRENECHEA, 2009, p.49), diz ele, em *A Gaia Ciência*.

Para formular a sua concepção de corpo, Nietzsche descarta tanto o materialismo quanto o idealismo dualista ou metafísico, que, enquanto espelhos-anteparos que o homem ocidental usa para olhar para si mesmo, o encarcera e cristaliza numa imagem, numa ordem simbólica. Esse encarceramento do sujeito no espelho gera conceitos como sujeito, alma, matéria, substância e objeto que apenas cristalizam a dinâmica do devir, impondo estabilidade, equilíbrio, identidade ao fluxo, à pluralidade que é o homem. “Na interpretação

nietzscheana”, escreve Barrenechea, “o homem não é constituído por uma ‘natureza’ nem espiritual nem material: sendo corpo, é um ser múltiplo e instável, regido pela dinâmica da vontade de potência” (BARRENECHEA, 2009, p.15). A concepção nietzscheana de corpo resgata a multiplicidade do homem pois consiste em interpretá-lo não enquanto simples matéria, substrato, princípio, causa ou fundamento, mas como um permanente movimento ou jogo de forças. “O corpo é a expressão do dinamismo do vir-a-ser, jamais se fixa, jamais se estabiliza, mudando conforme o impulso ou o grupo de impulsos que, num instante efêmero, impõe sua *vontade* à comunidade orgânica” (BARRENECHEA, 2009, p.51).

De acordo com a concepção de Nietzsche, as principais características do corpo seriam a impermanência, a mutabilidade, a instabilidade, o movimento contínuo.

O corpo, portanto, a partir da original concepção nietzscheana das forças, é um fenômeno múltiplo, cuja dinâmica depende exclusivamente de centros de poder ou pontuações volitivas agindo, exercendo o seu poder sobre outros centros. Nesse sentido, o mundo não está constituído por coisas, substâncias, sujeitos, mas por corpos em ação; esses corpos, enquanto forças interagindo, têm um sentido corpuscular, pontual, infinitesimal e autônomo (BARRENECHEA, 2009, p.90).

Em vez de um corpo submetido a uma ordem, a uma organização estável – um organismo –, Nietzsche entende o corpo como uma “estrutura social dos impulsos e dos afetos”. Este corpo é resultado circunstancial e cambiante de uma luta incessante entre suas partes; é uma unidade-plural, pois se origina do mesmo movimento responsável pela criação do mundo: uma relação de forças plurais que jamais se cristalizam, mas que está submetida permanentemente ao fluxo da realidade, à dinâmica vital, ao jogo de forças da vontade de potência. Corpo e mundo são, simultaneamente, um e múltiplo; fazem parte do mesmo “monstro de forças” que não tem princípio nem fim, mas que está eternamente se transformando. “(...) esse meu mundo *dionisíaco* do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-se-a-si-próprio (...) – *Esse mundo é a vontade de potência – e nada além disso!* E também vós próprios sois essa vontade de potência – e nada além disso!” (*apud* BARRENECHEA, 2009, p.59). Nesse jogo dionisíaco e inesgotável de forças que é o corpo, também está incluída, portanto, a força da destruição. Assim, Nietzsche quebra o espelho-anteparo e devolve ao corpo a sua “selvageria”, a sua primordialidade, retirando o sujeito da ordem enganadora da razão, da cristalização redutora dos signos ou da religião, trazendo-o de volta para o mundo e, por fim, ao seu próprio corpo. Um corpo impossível de ser representado, traduzido ou espelhado, porque é pura força, “vontade de potência”, enfim, um “corpo indomável”.

2.3. Corpo e subjetividade na obra de Noll

“O meu nome não” (NOLL, 2008, p.9). Estas são as primeiras palavras do narrador-personagem que conduz a narrativa do romance inaugural de João Gilberto Noll, *A fúria do corpo*. Este personagem acredita que dar a alguém o seu nome seria uma maneira de se cristalizar sob uma identidade ou um rosto que ele não reconheceria ao mirar-se no espelho, transformando-o em uma espécie de carrasco de si mesmo, do seu “único corpo impregnado do Um”. A fim de evitar a sua associação a uma identidade, um rosto, uma certidão – o que equivaleria a encarcerar-se em ficções, mentiras –, este narrador-personagem, assim como todos os outros protagonistas dos romances de Noll, nos lembra a todo instante que, em sua caminhada, “o único roteiro é o corpo” (NOLL, 2008, p.24).

Observemos como segue a apresentação do narrador-personagem de *A fúria do corpo*:

Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui. Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento. O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado nas nossas já tão fracas presenças). O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante onde me absolvo de toda a dor já transpassada e sem nenhum ressentimento tudo começa a contar de agora, mesmo que sobre a borra que ainda fisga o meu presente, nem essa borra, nada, só tenho o sexo e aqui estamos (...) (NOLL, 2008, p.9-10).

É em torno de protagonistas como este que giram os enredos dos romances de Noll: indivíduos anônimos sobre quem não temos nenhuma informação concreta – nem a idade, nem o estado civil, nem o local de nascimento e nem mesmo sabemos se têm ou não família. Estes protagonistas não possuem passado nem laços afetivos. Para eles, “tudo começa neste instante” e, neste instante, tudo o que possuem é o seu próprio corpo. Os enredos dos romances de Noll transcorrem sempre a partir desse fio condutor comum: o corpo e as andanças dos seus protagonistas, que parecem sempre improvisar um itinerário até então desconhecido, deixando para o acaso e as circunstâncias que se apresentam a responsabilidade pelo próximo passo, pelo rumo do seu caminhar, pela próxima parada. É o que percebemos no seguinte trecho de *Hotel Atlântico*, uma cena bastante comum na obra de Noll, quando o narrador-personagem sente uma força que o impele a partir: “Olhei o movimento da rodoviária e vi que tinha chegado a hora da viagem, um pouco assim como o corpo em

cirurgia vê o primeiro procedimento do anestesista” (NOLL, 2004, p.20). Sentado num bar, depois de pegar o ônibus com o objetivo de simplesmente “chegar em algum lugar”, o protagonista pergunta ao garçom se ele conhece alguém que estivesse viajando para a região oeste de Santa Catarina e pudesse lhe dar uma carona. “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica. O que importava é que eu precisava continuar dando rumos à minha viagem” (NOLL, 2004, p.35). Nas andanças dos personagens de Noll, o que realmente importa não é o destino, mas sim continuar em movimento. Segundo o próprio Noll, em entrevistas, os seus protagonistas são sempre os mesmos: andarilhos estrangeiros sem nome nem identidade, sem laços de família ou amizade e sem casa que caminham sem bagagem ou destino.

Também o romance *Harmada* é iniciado com uma frase bastante emblemática acerca dos narradores-personagens de Noll: “Aqui ninguém me vê” (NOLL, 2003, p.7). Apesar de ser o protagonista e o narrador da história, chamando para si toda a atenção do leitor, como se estivesse iluminado por um *spot* de luz sobre um palco, ele sabe que não pode ser visto nem pelo leitor nem pelos personagens com quem se relaciona no romance. Por um único motivo: ele não possui um rosto. Ele não busca forjar para si um rosto, isto é, uma identidade, uma subjetividade, relacionando o seu corpo, ou sua exterioridade, a uma interioridade, subjetividade ou essência. O narrador-personagem conta que já trabalhou como ator de teatro e que, desde então, não consegue parar de atuar. Ou seja, ele admite que tudo aquilo que o acompanhamos fazer é uma encenação e quando ele simula retirar uma máscara para mostrar o seu rosto ao leitor, o que vemos não é o seu rosto, mas sim uma outra máscara, que encobre outra e outra e outra...sem nunca nos permitir aproximarmos do que poderia ser a sua identidade. É o que o próprio narrador-personagem conta:

E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende?, se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim (Noll, 2003, p.24).

O protagonista de *Harmada* também é um andarilho anônimo, sem passado, residência fixa e laços familiares e afetivos. Estrangeiro de si mesmo, ele é levado pela narrativa ao sabor do acaso e, no fim das contas, parece querer apenas ser mais um na multidão, conforme podemos perceber no seguinte trecho:

(...) só queria andar pelas ruas, geralmente os passos apressados para simular afazeres de cidadão, e você aí resolveu me seguir para ver aonde é que eu ia, e acabou descobrindo que não ia a lugar algum, que eu só sabia caminhar a esmo pelas ruas o dia inteiro... (NOLL, 2003, p.88).

Se em alguns momentos esse constante caminhar pode se assemelhar a uma busca de si mesmo, uma busca por uma identidade, um rosto, acabamos constatando que, pelo contrário, a única busca empreendida por eles é a busca por “desidentificar-se”, ou por desfazer todos os cárceres identitários que o aprisionam num rosto, numa face para os outros e para si mesmo, impedindo o seu devir. “Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar (...). Eu via em mim naquela hora um homem sóbrio, tentando soprar para fora do meu ombro a poeira das intempéries que eu conhecera até ali”, diz o narrador-personagem de *Harmada*.

Diante dessa indeterminação, desse processo de desidentificação ou reversão da “rostidade” pelo qual passam os protagonistas de Noll, tanto a crítica quanto os pesquisadores da obra do escritor gaúcho tendem a tratar os seus personagens como “sujeitos mínimos”, fracos, esvaziados. Um dos exemplos de que podemos nos valer é a análise que Alexandre de Amorim Oliveira faz dos personagens de Noll. De acordo com o pesquisador, ao descobrir-se diante de uma multiplicidade infinita de identidades possíveis e livre das amarras dogmáticas e metafísicas, o homem pós-moderno se encontraria na posição do “herói absurdo”, que ele chama de “Sísifo Pós-moderno”. “Somos como o mítico Sísifo, que, após desobedecer os deuses, é condenado a enfrentar cotidianamente sua rotina de rolar o rochedo até o cume de uma montanha, de onde irá rolar até o sopé e deverá novamente ser levado ao alto por ele” (OLIVEIRA, 2004, p.26), defende Alexandre. Ele associa os personagens de Noll a esse sujeito que, empenhado no “trabalho inútil e sem esperança” de atribuir-se a si mesmo uma identidade, realiza uma infinita reconstrução de uma identidade impossível ou perdida. Em suas palavras, os personagens de Noll aceitariam jogar o seguinte “jogo absurdo da identidade”: “ser seu próprio simulacro através da sua fragmentação” (OLIVEIRA, 2004, p.27). Partindo do pressuposto de que a identidade, uma imagem de si mesmo a ser comunicada que se estabelece numa relação dialética com o outro, se encontra fragmentada, Alexandre explica que o campo de possibilidades de troca e transformação desse sujeito contemporâneo se expandiria ao infinito e o seu castigo consistiria no encarceramento num eterno e ininterrupto remodelar-se. Diante disso, ele defende que os personagens de Noll decidem esquecer ou abrir-mão da sua identidade original, a fim de simular a si mesmo, isto é, abrir-se à infinidade de possibilidades de correspondência com seus simulacros,

transformando-se naquilo que desejar. No entanto, Alexandre ressalta que o que eles queriam realmente era tornar-se eles mesmos – encontrar sua identidade perdida, buscar um novo significado para si mesmo. O último estágio da identidade dos personagens de Noll, segundo Alexandre, seria a “explosão em frações mínimas” e desconectadas umas das outras, ou, ainda em suas palavras, uma “identidade infinita”.

(...) sua identidade esquecida não o prende a qualquer articulação social. A aparente liberdade do personagem, no entanto, é um simulacro da liberdade desejada, mas limitada, sendo o próprio personagem limitado às demarcações de sua vida. A reação do personagem nolliano ao confronto com o outro é a simulação, essa é a sua resposta a uma alteridade que não o permite identificar-se (OLIVEIRA, 2004, p.13-14).

Em sua análise acerca dos personagens de Noll, Nízia Villaça também recorre a essa perda da liberdade de um sujeito fraco, esvaziado e impotente. Para a pesquisadora, os personagens de Noll representariam um “eu sitiado” ou “dotado de cores terminais” e passariam por um processo de empobrecimento, dissolução, ou “hipertrofia do sentimento de impotência” (VILLAÇA, 1996, p.108). Por esse motivo, eles seriam esvaziados de qualquer tipo de vontade que poderia orientar os seus movimentos, as suas caminhadas. A seguir, ela descreve o que seria a “atitude minimalista” da literatura de Noll:

O contexto dos livros de Noll é semelhante ao que deflagra a literatura dita de simulacro, onde real e cópia não se distinguem, mas a postura de Noll não é a de explorar o pastiche, a citação, a intertextualidade, o *déjà vu*, jogando em cena um sujeito fraco do contemporâneo que se distrai em consumir o consumo, que se acomoda ao clichê. Em Noll, a subjetividade caminha para a neutralização e a autodestruição (VILLAÇA, 1996, p.105).

Concordamos com Villaça quando ela diz que “Noll se recusa a ver o homem com os olhos do bom senso e a máscara sensata do realismo, e a examiná-lo com as lentes da psicologia ou com a navalha da sociologia” (VILLAÇA, 1996, p.106). Também concordamos com a pesquisadora quando ela detecta nos personagens de Noll a “ausência de traços que comporiam um sujeito pleno” (VILLAÇA, 1996, p.108). Certamente, os personagens de Noll não são psicologicamente nem sociologicamente decifráveis – ou espelháveis. Entretanto, não associaremos os personagens de Noll a um sujeito que joga o “jogo absurdo da identidade”, nem tampouco reforçaremos uma visão minimalista acerca de um sujeito fraco e esvaziado. Acreditamos que o sujeito que é empobrecido, neutralizado e até mesmo dissolvido na narrativa de Noll é o modelo de sujeito a que se estava habituado, o sujeito cartesiano, que se acreditava autônomo, íntegro e dotado de uma identidade bem definida.

O sujeito que detectamos na literatura de Noll é aquele que chamamos de “sujeito dionisíaco”, que se diferencia do sujeito cartesiano por abrir mão de um ideal de autonomia e

não se submeter à cisão em corpo e alma, que relegava ao seu corpo um papel inferior. Os personagens de Noll não buscam definir para si uma identidade, isto é, relacionar a sua exterioridade a uma subjetividade, nem, por outro lado, transformar-se em puro simulacro. Eles se definem a partir da sua corporalidade. Em vez de buscarem se conhecer – ou reconhecer diante de um espelho –, eles querem se desconhecer, isto é, livrar-se das máscaras que lhe eram impostas e buscar o seu “corpo indomável”. Assim, eles buscam a sua natureza mais primordial e isenta da cisão sobre a qual é sustentado o pensamento dicotômico ocidental – aparência, ou corpo, isto é, matéria perecível e descartável, *versus* essência, ou alma, que o isenta da ação do tempo e das transformações que fazem parte do mundo. A busca dos protagonistas de Noll não é por uma identidade, uma subjetividade ou essência, mas sim pelo seu próprio corpo pleno, um corpo que não pode ser representado, traduzido ou espelhado. Para tanto, os personagens de Noll despem-se de máscaras e imagens, conforme faz o narrador-personagem de *Hotel Atlântico* na cena a seguir: “Fechei a porta e comecei a tirar a batina. Em dois segundos me desfazia da imagem de padre. Eu era um homem nu diante do crucifixo na parede. Senti um calafrio” (NOLL, 2004, p.69-70).

Depois de partir o espelho-anteparo e libertar-se da ordem dicotômica do pensamento ocidental, os personagens de Noll deixam de possuir uma imagem de si baseada numa identidade, subjetividade ou essência. Estes sujeitos são corpo e esse corpo não é separado do outro, da natureza, mas faz parte do grande “monstro de forças” que é o mundo e que constitui o movimento incessante do devir. Um trecho de *Acenos e afagos* é bastante elucidativo sobre os narradores-personagens de Noll, que parecem estar sempre preparados para uma transformação incessante, para o devir, guiados unicamente pelo corpo – instinto, desejos, vontades:

A noite já tinha caído. Mas eu não sabia mais o que era tarde, manhã, noite, madrugada. Aliás, essa confusão vinha de longe. Nunca trabalhara com horários. O meu destino parecia se situar fora das circunstâncias. Eu era desde sempre um espaço vago para qualquer um estacionar (NOLL, 2008, p.137).

Diferentemente do que sugere Villaça, portanto, não ocorre na literatura de Noll uma “minimalização da relação do sujeito com o que o cerca” (VILLAÇA, 1996, p.110); pelo contrário, o sujeito deixa de ser um “eu” para voltar a fazer parte do corpo do mundo. Os protagonistas dos romances de Noll dissolvem a linha divisória entre o eu e o outro e entre a racionalidade e a animalidade, que Nietzsche combatera com a sua “filosofia do martelo”. Nas palavras do narrador-personagem de *Harmada*, numa cena bastante importante do romance,

quando ele se encontra sozinho, do lado de fora de um bar, ele aprende a se incluir no mundo em volta, a se dissipar no meio, numa espécie de devir-animal¹⁴:

(...) não havia mais ninguém por perto, eu acabara só, no meio da intempérie. O grito estranho de um animal, e eu estava coberto por uma pele escura. Não, eu não estava coberto por uma pele escura. Eu era a pele escura e quis me esconder porque já não me reconhecia, eu já não era eu (NOLL, 2003, p.83).

Num primeiro momento, o narrador-personagem não consegue evitar o estranhamento diante de seu corpo pleno, sua animalidade: “Olhei para o meu sexo desproporcional, animalesco”. Ele prossegue: “A princípio tive nojo. Não conseguia me imaginar vivendo no meu corpo sem ser acometido por uma náusea – meio assim como se eu não pudesse suportar a matéria embrutecida que me constituía” (NOLL, 2003, p.83).

Em meio a esse devir-animal, o protagonista quebra de vez o espelho e se reconhece na sua corporalidade plena e primordial:

Mas, naturalmente, sem tardança, fui arremessado para o centro de mim, mais ou menos na altura do estômago: num clarão atordoante, de um golpe me despi de qualquer nojo, e em troca me desceu um bem-estar, nada rejubilante mas certo, qual uma roupa nova que simplesmente obedecesse às minhas medidas (NOLL, 2003, p.83).

O protagonista começa então a perceber que ele “tinha a capacidade de acolher as convulsões do mundo” e que isso lhe era uma coisa tão natural quanto o tom escuro da pele que ele passava a reconhecer nele mesmo, a pele de um animal. “Mesmo assim”, prossegue o narrador-personagem, “viciosamente pensei que providências tomar, mas logo vi que de agora em diante eu precisaria aprender a me incluir no mundo em volta, só isso, e isso não deveria se chamar de covardia (...)”. E conclui: “(...) era a única forma de me preservar” (NOLL, 2003, p.83). Ocorre, então, a sua dissipação completa no meio, inclusive sua junção corporal com outro animal:

Abri os braços, como que a me treinar. Veio se aproximando um animal estranho, que eu nunca vira antes, um pouco búfalo talvez por sua aparente força, mas apresentando ao mesmo tempo linhas mais brandas – de qualquer forma sempre puxando para uma insinuante elegância. O animal ficou com a traseira virada para mim. Tudo indicava, uma fêmea. Uma certa névoa me deixava por momentos levemente confuso, mas eu logo retomava o fio e dizia para mim: – É um animal de pele escura como a minha, e é uma fêmea sim. Então, de repente, não havia mais nada a se interpor entre ela e mim. As ancas rijas, poderosas.

¹⁴ Acerca do devir-animal, não se trata de tornar-se ou imitar um animal, mas sim de invocar uma zona de indeterminação ou de vizinhança que torne impossível localizar a fronteira do animal e do humano, testemunhando “uma inumanidade vivida imediatamente no corpo enquanto tal”. “Trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.65). Ainda: “O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.44).

E quando vi o meu sexo pronto não tive tempo de me assombrar com a pujança que eu nunca vira antes e fui ali, botei as mãos enormes e escuras sobre as coxas daquela a quem eu ainda nem sabia que nome dar e meti, meti fundo, e ela respondeu com um som mais fundo ainda, que a princípio me assustou por sua vibração tão colossal que chegou a revolver brutalmente as minhas entranhas, mas que num segundo instante trouxe a minha própria voz à tona e eu também urrei com o mesmo timbre impressionantemente côncavo, cheio e monumental... (NOLL, 2003, p.84).

Os corpos dos protagonistas dos romances de Noll não remetem a um rosto, uma identidade, ou subjetividade. Em outras palavras, eles não espelham um “eu”. Estes corpos escapam da organização do organismo, isto é, de um todo coerentemente estruturado e dividido em partes (órgãos e membros, por exemplo) responsáveis por realizar determinadas funções. Aqui, os corpos encontram-se num estado constante de transformação onde tanto as forças do meio incidem sobre ele quanto as forças dele mesmo se confrontam localmente – a carne, os ossos e os nervos exercem forças uns sobre os outros. Por isso, esses personagens não agem de acordo com a razão ou a consciência, mas sim de acordo com essas forças, responsáveis pelo instinto, pela sensação, pelo desejo. Eles são corpos provocadores e recebedores de sensações e, portanto, ocupam tanto o lugar de sujeito quanto o de objeto, além de localizar-se numa zona comum com os animais.

Expressão do dinamismo do devir e do jogo de forças da “vontade de potência”, o corpo dos personagens de Noll não lhes oferece garantias ou certezas, já que jamais se fixa ou cristaliza. Se não é possível dissociar este “corpo indomável” do “corpo” do mundo, também as fronteiras entre os seres e os sexos é desestabilizada. Como a dinâmica corporal dos personagens de Noll os conduz por um caminho de constante expansão de potência, o conjunto de forças, vontades e afetos que incide sobre eles pode fazer com que o corpo de um homem invoque uma zona de vizinhança com um animal ou desempenhe o papel e até mesmo se transforme no corpo de uma mulher, e vice-versa, sem que, para isso, seja necessário lançar mão de intervenções cirúrgicas. Trata-se do corpo segundo a concepção nietzscheana, como uma “estrutura social dos impulsos e dos afetos” – do corpo pleno ou do “corpo vianda” de Deleuze, do “corpo sem órgãos” de Artaud, ou, ainda, como chamamos aqui, do “corpo indomável”, aquele que não pode ser espelhado.

Observemos as andanças do protagonista de *A céu aberto*. Depois de fugir de uma guerra ainda quando criança, deixando para trás seu pai e separando-se de seu irmão, o protagonista reencontra seu irmão numa igreja, onde vive com um padre. Logo em seguida, ele começa a estranhar o seu irmão, que, conta o narrador-personagem, parecia estar se transformando em irmã. As suspeitas acerca da transformação por que passava o corpo do irmão vão se acumulando, até que, depois da morte do padre, o protagonista, mexendo em suas coisas, encontra algumas fotos:

Na noite posterior ao enterro abri uma gaveta distraído, à procura de uma tesoura de cortar unha algo assim, ou para ir me apossando das coisas do padre é possível, e surpreendi lá dentro sob uns papéis de cartório umas fotos do meu irmão nu, algumas tiradas dentro do caixão acetinado de roxo, meu irmão se masturbando aqui, de bunda para cima ali, mamilos crescidinhos, seios púberes, resultado de hormônios considere, mas nada que se pudesse notar com tanta nitidez debaixo do tecido da camisa; uma foto do meu irmão segurando com as duas mãos a vela, os lábios roçando a chama, uma outra num ângulo a partir das coxas, em nenhuma foto viram-se pêlos, na certa o padre raspava o garoto porque ele possuía idade suficiente para pêlos pubianos, e agora estava ele ali com a glande à mostra querendo se encorpar, os mamilos como que inchados, e tudo isso me deu a impressão de que o meu irmão andava se realizando dessa forma, que era isso mesmo que ele queria da vida, ser motivo de deleite feito a única fruta do mundo no ponto (NOLL, 1996, p.72-73).

Depois de ver as fotos do irmão pelado e observá-lo ao vivo, de cima a baixo, o protagonista conta: “(...) cheguei a pensar que ele poderia ser a mulher com quem eu sempre sonhara” (NOLL, 1996, p.73). No momento seguinte, o irmão senta-se no seu colo e o protagonista começa a contar-lhe uma história sobre o pássaro noturno que eles ouvem cantar. Eles passam alguns momentos abraçados, um no colo do outro, numa espécie de misto de carinho fraternal e amoroso, até que o protagonista decide levá-lo para o quarto. Conta ele: “Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também” (NOLL, 1996, p.74).

Na manhã seguinte, o protagonista acorda antes do irmão e sai para dar uma volta. Durante sua caminhada, encontra uma menina que brinca com um gatinho, a quem anuncia: “Nesta noite me casei” (NOLL, 1996, p.76). Quando volta para casa, ele se depara com o irmão diante do fogão, esquentando o leite, e descobre que o seu corpo se transformara no corpo de uma mulher. “Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher” (NOLL, 1996, p.76), conta o narrador-personagem. A conclusão a que ele chega é bastante emblemática: “Precisarei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim” (NOLL, 1996, p.76). Em outras palavras, ele precisa desconstruir as fronteiras que separam opostos, como irmã e irmão, homem e mulher, macho e fêmea; quebrar o espelho-anteparo que lhe fornece as bases dicotômicas para compreender o mundo e o corpo e passar a entendê-los enquanto o estado instável de uma conjunção de forças diversas que atuam constantemente, em devir. Assim como o seu irmão se transformara em irmã, mulher e, depois, em esposa, poderia continuar se transformando, sem nunca se cristalizar numa forma ou identidade única.

Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morreria naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá ressurgir daí na pele do meu irmão? (NOLL, 1996, p.76-77).

Como as transformações não são definitivas, o irmão e o homem parecem estar sempre prestes a surgir de sua esposa. “De tarde me levanto e vou pela casa sentindo o cheiro de macho do meu irmão. Ele anda por aqui, nem se for só o seu odor pesado e suarento que ficou impregnado em tudo que usou e tocou (...)” (NOLL, 1996, p.79), conta o narrador-personagem. Algum tempo depois, quando está prestes a desertar de mais uma guerra que explodira e abandonar a sua mulher, o protagonista lembra-se do irmão, que, segundo ele, presumivelmente “hibernava” dentro da mulher, e acaba se perguntando se ele realmente existiu ou se foi fruto da sua invenção: “(...) uma farsa montada por mim? ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar...” (NOLL, 1996, p.138). Percebemos, então, que o protagonista conseguiu romper de vez com as divisões sistemáticas que organizam o mundo e o corpo, aceitando o devir.

Já em *Acenos e afagos*, é o corpo do próprio protagonista que sofre transmutações. Depois de morrer, ser enterrado e, então, ser ressuscitado por um amigo a quem se refere como “o engenheiro”, por quem era apaixonado desde a adolescência, o protagonista, mais uma vez um andarilho anônimo, abandona a esposa e o filho para viver a sua grande paixão. Sem saber o tipo de trabalho a que o engenheiro passara a se dedicar e com o qual se sustenta – ele apenas suspeita que se trata de alguma forma de crime, como tráfico de drogas –, o protagonista se muda com ele para Curitiba, onde passam a viver juntos. Ao chegarem a sua nova casa e entrar na cozinha, o protagonista pressente que ela e seus apetrechos haviam sido arrumados para ele. Em seguida, encontra um vestido e um avental e constata: “Pareciam à minha espera” (NOLL, 2008, p.82). Antes mesmo de adentrarem o quarto, o protagonista conclui que o engenheiro seria o seu homem e que ele seria sua mulher. Ele inicia, então, um processo de se refazer, de permitir que uma certa “abstração feminina” que o habitava desde há muito tempo – quando, ainda criança, se posicionava diante do espelho e colocava a mão fechada sobre o sexo, tapando-o, para se imaginar e se ver como mulher – começasse a tomar conta de si. O protagonista, então, se empenha na sua transmutação, apesar de admitir não se ver como uma “mulher acabada” (NOLL, 2008, p.96).

Vesti o roupão japonês e fui para a frente do espelho do banheiro. Eu já era outro. Abri o armário e vi os artigos de maquiagem. Pus-me a trabalhar para fazer de mim uma mulher próxima ao ideal. (...) Em dez, quinze minutos possuiria um rosto para pretendente nenhum botar defeito (NOLL, 2008, p.95-96).

Ao mesmo tempo que o protagonista se transforma numa mulher e dona de casa exemplar, o papel que desempenharia nas relações sexuais com o engenheiro, que parecia sofrer de impotência, seria o ativo: “O meu pau teria uma missão especial”, arremata o protagonista: “comer a quem parecia me querer como mulher” (NOLL, 2008, p.93). Durante algum tempo ele estranha a situação, questionando a si mesmo e o papel que deveria desempenhar: “Mas quem eu era afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até o seu carço” (NOLL, 2008, p.95). O relacionamento entre o protagonista e o engenheiro é baseado exclusivamente no corpo, na corporalidade, nos gestos e na relação sexual, quase que prescindindo da comunicação verbal. É o que podemos perceber na passagem a seguir:

Deslizo a mão por sua coxa, beijo os poros de seu peito. Passo a língua por seus mamilos, até sorvo o que parece empedrado em uma forma pura, sem claras funções. Mamilos masculinos esqueceram-se de avolumar, não passam de uma arqueologia abortada. Sobreviventes como tabus eróticos, nada manuseados. Fico sorvendo esse mistério biológico. Deles saem alguma coisa, sim, neles mato minha sede. Aspiro sua pele muito de perto. Cheira a tudo o que ele foi buscar viajando e que nunca conhecerei e nem quero mais saber. O que sinto é um odor indecifrável, com ágeis malícias que não chegam a compor algum fio de história. (...) Ele passa a língua pelo meu corpo, parece não saber que parte está lambendo. Engolfa tudo, cego. (...) Adquiro distância, vejo-o já todo de bruços. Monto nele. Sou leve, ele fica de quatro. Cavalgo, peço que vá, que vá sempre até não poder mais. Ele alcança o ponto mais distante, levanto então, viro-o de peito para cima, chego até seus mamilos que se transfiguram, incham, ponho a boca neles e os chupo até o sabugo, até só restar um outro, ou seja, o peito infantil de um homem sem pêlos, qual árida planície. Dois dias depois ele parte mais uma vez. Sempre me deixando a perguntar por quanto tempo (NOLL, 2008, p.116-117).

Em seu processo de se refazer, a que o protagonista chama de “grau híbrido do percurso homem-mulher” (NOLL, 2008, p.97), percebemos que ele apresenta uma sexualidade plástica, em devir, que se adequa às circunstâncias e experiências que vivencia. “Vivia, por enquanto, expatriado de meus papéis masculinos. Comecei a acreditar naquela altura que esses papéis já fossem talvez irrecuperáveis. De pai e marido, por exemplo” (NOLL, 2008, p.97), conta o narrador-personagem. Ele se sente mudado, diferente, outra pessoa, até; mas, a princípio, sua sexualidade não se fixa, não se cristaliza, ele parece estar sempre num entrelugar e nós, leitores, acompanhamos essa sua sensação de indecidibilidade durante a sua “travessia para mulher”: “De fato, eu não era mais a mesma pessoa. Encontrava-me a meio caminho entre o pai e marido e a amante do engenheiro” (NOLL, 2008, p.97).

Essa indefinição sexual, já que sua sexualidade não se cristaliza nem em macho nem em fêmea, não diminui a relevância que tem para o protagonista o corpo e a sexualidade, sempre à flor da pele. As ausências temporárias do engenheiro, devido ao seu trabalho secreto, o levam a viver experiências casuais – que ele chama de “furtivos (ou não tão furtivos) encontros carnavais” (NOLL, 2008, p.118) – tanto com uma vizinha quanto com um açougueiro. A indefinição da sua sexualidade é ressaltada no trecho a seguir:

Uma parte de mim gostava de ser vista como mulher, de ganhar olhares de desejo que só um homem pode empreender diante de uma fêmea. Mas muito do meu desejo gostava mesmo era de ser cobiçado por outro macho. Nesses casos eu pedia para o meu pau crescer, eu pedia e ele atendia, ele, o meu pau, e o cara – mesmo que com todos os disfarces –, dava uma olhada furtiva para a minha virilha esquerda, onde o fulano costumava ficar de prontidão para se defender de alguma brochada traiçoeira (NOLL, 2008, p.105).

Conforme a narrativa avança, o protagonista afirma passar a se sentir mais mulher. “Sentia-me cada vez mais mulher” (NOLL, 2008, p.106), declara, em certo momento. No entanto, suas ações não são determinadas racional ou coerentemente: ele é constantemente atravessado por uma infinidade de forças que incidem de diferentes partes e o afetam, conduzindo-o adiante no seu caminho tortuoso e instável. Por isso, caso sentisse necessidade, ele poderia imediatamente reconstituir em si mesmo o homem que havia sido na juventude. “Em mim coabitavam os dois amantes” (NOLL, 2008, p.106), declara. O que não acontece com o protagonista, portanto, é fixar-se numa identidade, numa forma, num rosto, ou sob uma máscara definitiva. “Entre ser homem ou mulher”, ele diz, em certo momento, “fico com os dois” (NOLL, 2008, p.122). Estar aberto às transformações é pressuposto básico do devir, ou da possibilidade de trocar de papel ou função: quando não se parece com ninguém, isto é, quando não se tem um rosto ou uma imagem cristalizada no espelho, é possível ser vários, desempenhar diversos papéis. “Tudo me confundia, mas sei que essa confusão fazia parte do jogo, para que em casa eu não me apegasse demais a nenhum papel. Pois o futuro pode reservar surpresas, você sabe” (NOLL, 2008, p.108). Por isso, diante da pergunta “para onde eu estava mesmo indo?”, o protagonista conclui que está fugindo de uma história que o escravizasse a um passado remoto (sexualidade) ou recente (nome, identidade), para que pudesse ter a chance de renascer.

Mais adiante, percebemos que não é apenas a sexualidade do protagonista que se constitui como um devir, mas também o seu próprio corpo, que começa a se transformar. “Às vezes eu sentia que me brotavam seios e eu nem olhava para conferir. Eram sensações vagas, fluidas” (NOLL, 2008, p.107), ele conta. As transformações continuam acometendo o protagonista, que segue notando as modificações do seu corpo: “Quando cheguei em casa me

olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pêlos que compunham a barba. Eu estava virando uma mulher devagarzinho?” (NOLL, 2008, p.122). Até que, depois de uma fuga do casal num helicóptero para outro lugar ainda mais ermo, quando eles chegam a sua nova casa e deitam-se na cama, o engenheiro surpreende o protagonista: “Foi quando, de um golpe, ele virou-se e deitou sobre o meu corpo subitamente assustado. Eu estava ali, ainda de bruços e me sentia sufocar. De um golpe percebi por trás um pau milagrosamente duro” (NOLL, 2008, p.142). Assustado, já que estava acostumado a desempenhar o papel ativo na relação sexual, o protagonista vira-se de frente para o engenheiro, que, então, começa a tentar penetrar o protagonista, como se ele fosse uma mulher. “Introduzi então a mão entre os dois corpos e fui pedir proteção ao meu cacete. Confesso que quase corri para me esconder na selva”, segue contando o narrador-personagem. “Eu estava estatelado por baixo de minha paixão de adolescente, talvez da infância e tudo, e sem saber o que fazer com meu pau que não queria exprimir a menor ereção” (NOLL, 2008, p.142). E a transmutação, por fim, acontece:

Toquei novamente no meu púbis e constatei o pior: parecia que eu perdera os pontos cardeais da genitália. Em lugar deles verificava que onde eu costumava encontrar o meu pau e saco, percebia agora um terreno pantanoso aqui, alagado ali, um campo sem terra firme ou saliência, sem vestígios do que outrora compunha a minha zona mais erógena. (...) Abri as pernas como uma mulher, cruzei os pés na área lombar dele, e comecei a estudar o que eu realmente sentia com as suas investidas. O engenheiro procurava perfurar e logo mergulhar no meu âmago sempre resistente. Às vezes ele aprecia não ter mais pau de tão imerso em mim. Parecia até um embrião dentro de mim. Ao mesmo tempo eu tinha a sensação de estar já formando um hímen a partir de uma base genital ainda incipiente (NOLL, 2008, p.143).

O protagonista de *Acenos e afagos* atinge, então, a “fronteira avançada do gozo feminino”, e, novamente, se pergunta: “Naquele embate carnal, eu fechava um ciclo e iniciava outro, o de passivo? Bye, bye para o meu pau?” (NOLL, 2008, p.144). Em constante transição, sem sofrer o peso das determinações, ele flutua e o seu sexo encontra-se em constante devir, “sem qualquer norte conclusivo”. O seu sexo é “um solo líquido, de permanente experimentação” (NOLL, 2008, p.146), ele mesmo define. Também aqui, apesar da transmutação sexual, transformando o protagonista, antes macho, numa fêmea, ele não se cristaliza numa forma, num sexo. “O meu novo sexo parecia ser um viveiro de exdrúxulas infracriaturas” (NOLL, 2008, p.189), conta. Apesar de o protagonista de *Acenos e afagos* se definir de acordo com o seu corpo, ele nunca é cristalizado, pois o seu corpo não é matéria, mas sim um conjunto de forças incessantes – vontade, desejo, instinto. “No meu caso havia essa indecisão sexual na pélvis como atração extra –, embora, na base do ventre eu já ostentasse o cerne feminino, com direito a clitóris e tudo” (NOLL, 2008, p.181).

Percebemos, não apenas em *Acenos e afagos*, mas em todos os outros livros de Noll aqui analisados, que, além de ser o corpo o verdadeiro protagonista dos enredos, este corpo está completamente despido das certezas, dos saberes e dos limites que o espelho-anteparo do pensamento dicotômico ocidental impôs ao organismo, ao espelhá-lo de diferentes maneiras – com o espelho narcísico, o espelho da razão e o espelho clínico, por exemplo. Aqui, não existe uma fronteira precisa entre o corpo humano e o corpo animal, nem mesmo entre o corpo e o meio. Todos eles fazem parte do jogo de forças que compõe a vida, o devir. Trata-se de um “corpo infinito, em vias de se misturar com tudo” (NOLL, 2008, p.199), nas palavras do próprio narrador-personagem de *Acenos e afagos*. Essa ausência de formas, cristalizações e limites preestabelecidos entre os corpos e entre estes e o meio – ou a ausência de espelhos – caracteriza o corpo abjeto, que se encontra livre da ordem e da lógica dicotômica do pensamento ocidental. Nestes corpos, estão presentes os elementos desestabilizadores da ordem, do sentido e da inteligibilidade proporcionados pelo espelho-anteparo, como a dor, o gozo, o sofrimento, a doença e a morte. O corpo abjeto inclui em si mesmo o outro, o estranho, o diferente, assim como aquilo que é desprezível, impuro, informe, perturbando a ordem do sujeito cartesiano. Através da reversão das cristalizações da moral, da cultura e do pensamento, este corpo abjeto questiona a noção de homem como um ser de linguagem, afirmando a sua corporalidade.

É o que podemos constatar no seguinte trecho de *Acenos e afagos*:

Ouvi os sons dele dentro do banheiro. Escarrava, peidava mais, agora as fezes caíam com algum estardalhaço na água do vaso sanitário. As fezes davam o tom de crianças saltando de cabeça num lago manso. Aquilo tudo me inspirava a imaginar nossa união pelos próximos tempos. Tudo que vinha dele vinha bem, a merda até. Na lavagem de roupa, eu seria obrigado a ver o que não deveria. Manchas de um cu mal-lavado, por exemplo. Vamos combinar que eu não seria a pessoa mais indicada para constatar a sua higiene relapsa, principalmente no que se referia ao orifício dos meus encantos. Esses sons que fabricava no banheiro eram uma espécie de menção às vísceras renovadas de cada manhã. Quando esses barulhos chegavam aos meus ouvidos já não eram eles mesmos, mas a insinuação de uma vaga promessa para mais adiante. (NOLL, 2008, p.93-94).

Se corpo abjeto abriga em si mesmo tudo o que perturba a ordem dicotômica sobre a qual foi construído o pensamento ocidental – o informe, o impuro, a sujeira e a doença –, ele também pode, portanto, abrigar a própria morte. Assim como na obra de Artaud, percebemos a morte na obra de Noll enquanto uma força vital, e não como uma força mortífera. É o que podemos constatar ao analisar o final de *Acenos e afagos*, quando acompanhamos passo-a-passo a morte do narrador-personagem. Enquanto caminha pela floresta, tentando fugir da casa onde vivia foragido com o engenheiro – que, a esta altura já está morto –, ele é assassinado por um dos seguranças do engenheiro:

De súbito sinto um impacto quente nas costas. Não me vinha dor nem nada. Mas cada vez mais calor. A impressão era de que eu estava ardendo em chamas. Virei-me para trás e, em meio aos tons carregados do verde tropical, visualizei a face insondável do segurança. Sim, ele trazia a arma na mão. E tinha me acertado. Caí de bruços. Perto de minha fisionomia sobre as folhas secas, uma cobra preparava um bote. Perguntava-me se eu teria tempo de ver a cor do meu sangue. Ou então se meu sentido da visão não se dissiparia antes. Eu via aquela cobra tão próxima que para mim ela já tinha um ar doméstico. Era como se eu me encontrasse tão inserido na floresta que nada que fizesse parte dela pudesse me ameaçar (NOLL, 2008, p.199).

A morte do protagonista é narrada por ele mesmo, no decorrer de sete páginas. “Sentia como se houvesse meio mundo no corpo danificado a me representar ali. Isso sim parecia um consolo: levar para a cova uma espécie de consulado dos vivos” (NOLL, 2008, p.200). Percebemos, então, que a morte não faz com que o protagonista seja subtraído, eliminado, nem tampouco apagado, mas que ela faz, sim, com que a sua interrelação com o meio seja ainda mais intensificada. Inclusive alguns sentidos, como a audição, neste caso, são aguçados:

O som poderoso das vísceras do solo, que em vida eu jamais adivinharia, me levava a um estado hipnótico onde tudo me escapava, e dentro do qual reinava um aceno sem fim. Acenei também. Sem qualquer desdobraimento. O aceno maior e o meu próprio pareciam já libertos de qualquer objetivo (NOLL, 2008, p.203).

Na obra de Noll, portanto, a morte não se resume à consumação ou ao fim da vida, mas sim a uma conjunção de diferentes forças que continuam a incidir sobre o corpo e também originar-se dele – como se depois da morte, alguma coisa misteriosa permanecesse. Assim como a pesquisadora Ana Kiffer, ao analisar o corpo na obra de Artaud, detectamos na morte e no corpo abjeto uma força vital que é parte integrante do humano, do corpo e da linguagem, ao invés de caracterizá-la simplesmente como uma força mortífera. O viés afirmativo do corpo abjeto e até mesmo da morte deve-se ao reconhecimento da sua participação no jogo dionisíaco e inesgotável de forças que são o corpo e o mundo, na sua volúpia eterna do devir, da qual também faz parte a força da destruição.

No trecho final do livro, depois de o protagonista ter sido morto e enterrado pelo segurança numa cova improvisada e sem caixão, ele continua a ser conduzido pela “lógica da sensação”:

(...) os tons escuros se expandiam e ultrapassavam o quadro, deixando o branco dormir sozinho aqui no meu refúgio. Foi quando percebi nos lábios um gosto a princípio tímido e tépido, gosto de um líquido que eu dominava mas que por enquanto me fugia. (...) Meio parcimonioso, continuava a me alimentar da cor. Sentia os arredores da boca sujos de branco. Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos já amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados... O meu céu da boca dava a idéia agora de uma abóbada, em cujo bojo pássaros errantes circulavam. Em vôos lentos, talvez solenes. Eu não precisava ter medo. Que abrisse então a boca e os deixasse voar a céu aberto. Chovia. Dava para sentir a terra se impregnando de umidade, muito lentamente... Começava a estação das chuvas? Mas as chuvas

já não vinham para me banhar. Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver... (NOLL, 2008, p.205-206).

O corpo que analisamos neste capítulo não confere uma unidade-dualidade ao sujeito, nem tampouco é remodelado a fim de forjar uma máscara, um rosto ou uma identidade, associando um interior a uma exterioridade – corpo e alma, rosto e identidade ou subjetividade. Ao questionar o pensamento dicotômico ocidental e a maneira especular de enxergar a si mesmo e afirmar a corporalidade em devir, as narrativas de Noll não apresentam um corpo sobre o qual é inscrita uma identidade ou subjetividade, nem tampouco um corpo esculpido através de intervenções como cirurgias plásticas. Aqui, o corpo é carne e nervos submetidos a forças; é um corpo que dá e recebe sensação, ocupando, simultaneamente, a função de sujeito e de objeto, escapando da organização, da representação, do espelhamento. Mesmo no momento de sua morte, este corpo não reflete um sujeito fraco ou esvaziado, nem tampouco um “eu sitiado” ou “dotado de cores terminais”, pois este corpo não é nada mais do que força, “vontade de potência”. “Corpo vianda” para Deleuze e “corpo sem órgãos” para Artaud, associamos essa “realidade histórica do corpo” ao que chamamos aqui de “corpo indomável”, isto é, um corpo que impõe a sua presença direta e obscena, sem o auxílio de um espelho-anteparo organizador ou de uma moldura; um corpo pleno, que, liberto do cárcere do pensamento dicotômico ocidental, aceita o abjeto como parte de si e o devir como guia das suas andanças e constantes transformações.

3. PERFORMANCE E AUTOFICÇÃO

És autêntico? Ou apenas um ator? És um representante? Ou a própria coisa representada? – No fim das contas, talvez sejas meramente a imitação de um ator...

Nietzsche

3.1. O retorno ao corpo primordial

A quebra do espelho-anteparo equivale, no que diz respeito ao corpo, à tentativa de libertar-se do encarceramento que a linguagem e o pensamento dicotômico ocidental lhe impuseram. Encarceramento este que se deu numa espécie de reviravolta, num investimento do feitiço contra o próprio feiticeiro que o conjurou, já que, de acordo com o historiador Jacques Le Goff, o corpo é o silêncio primordial de onde surgiu a necessidade de toda linguagem e, por fim, da palavra. Segundo o historiador, a existência da palavra – e, para além dela, a existência de toda linguagem – não seria possível sem o corpo, pois é o próprio fato de termos um corpo que possibilita a linguagem – não as suas leis ou os seus mecanismos de funcionamento, mas a própria necessidade de expressar-se. Sede do desejo e da dor, explica Le Goff, é o corpo que fundamenta a expressão do desejo, da infelicidade, a urgência de falar, expressar, comunicar. E a linguagem, depois de criada e estabelecida, reveste-se de uma naturalidade e uma autossuficiência enganadoras que acabamos, primeiramente, por separá-la do corpo e, por fim, deixando que ela se oponha a esse corpo, negando-o e impondo-se sobre ele. De acordo com o historiador, a linguagem acaba tentando substituir o próprio corpo:

Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. Se se fala, fala-se disto mesmo, embora sob a forma de outra coisa. Porém a palavra, nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora graças à qual sufoca, na linguagem, pela linguagem, o que existe de inquietante no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada, emprega-se para negar o corpo (LE GOFF, 1995, p.145).

A investida contra o espelho-anteparo tem como objetivo, portanto, retirar o véu enganador que a linguagem joga sobre o corpo, evitando essa independência ilusória da palavra, que, em última instância, quer negar, substituir o corpo. Ao permitir e intensificar este encarceramento do corpo através da linguagem, o pensamento dicotômico ocidental tenta inseri-lo numa ordem, impor-lhe uma organização para controlá-lo, domá-lo. Esse parece ser o objetivo dos principais discursos (ocidentais) do saber que tentam tornar pensável o corpo. Segundo Le Goff, esses discursos visam a impedir a irrupção do corpo enquanto independente da linguagem, evitar a catástrofe que seria a “efervescência do verdadeiro sob a mentira” (LE

GOFF, 1995, p.146). Em suma, esses discursos tentam evitar o desmascaramento da linguagem, esconder o seu caráter ilusório, em vez de revelar o corpo como sua origem e motivo de existência.

Dentre esses discursos do saber que buscam controlar o corpo e esconder a brecha existente entre ele e a linguagem, Le Goff destaca três: o religioso, o médico e o histórico. Através do discurso religioso, o corpo seria “exorcisado”: “(...) a morte é um início, o sofrimento é bendito, o prazer está somente em Deus” (LE GOFF, 1995, p.146). A crença na criação do homem à imagem e semelhança de Deus (*Imago Dei*) e a promessa da vida eterna após a morte anulam no homem o corpo do prazer, do instinto. Podemos traçar um paralelo entre o pensamento de Le Goff e a filosofia de Nietzsche, que defende que o discurso religioso divide o mundo em duas partes: uma verdadeira e perfeita, que seria o mundo das essências, a terra prometida, e outra imperfeita e falsa, o mundo das aparências ou sensível. Da mesma maneira, o próprio homem é cindido em corpo e alma, relegando ao corpo um papel secundário. De acordo com o discurso religioso, portanto, a vida material deve ser vivida enquanto sofrimento, enquanto forma de pagar pelos pecados, abrindo mão de um corpo do prazer. Assim, somente seria possível encontrar o prazer depois da morte – e aí já não haveria mais corpo, apenas essência, alma.

O discurso médico, por sua vez, ao empreender uma “objetivação do corpo”, o reduz a números, espaços e geometrias, transformando, ao mesmo tempo, o corpo em objeto do saber científico e o sujeito em detentor desse saber. De acordo com Foucault, a “experiência clínica” teria inaugurado o “olhar clínico”, que, por sua vez, reduziria o corpo à sua materialidade imediata, ao visível, conferindo à visão o caráter de “depositário e fonte de clareza”, ou a capacidade de decifrar por completo o corpo. Trata-se, de acordo com Foucault, de uma reorganização epistemológica da doença, em que o que era invisível se oferece à claridade do olhar e, também, de uma abertura da linguagem ao domínio de “uma correlação contínua e objetivamente fundada entre o visível e o enunciável” (FOUCAULT, 2008, p.216). É este olhar calculista e objetivador que, associado ao investimento na razão, funda o indivíduo moderno. De acordo com Foucault, a “experiência clínica” corresponde, na história ocidental, à primeira abertura do indivíduo à linguagem da racionalidade, que tenta convencer o homem de que ele tem diante de si um espelho exato das coisas, de si mesmo e da realidade.

Apesar de a experiência clínica ter sido tomada como uma relação simples e objetiva, como uma “espécie de contato anterior a todo discurso e livre dos embaraços da linguagem”, e apesar de o discurso médico se pretender “tradutor” do corpo, como se tivesse o privilégio de substituí-lo por uma linguagem que seria o seu duplo, o seu espelho, Foucault ressalta que

ele nos mantém “irremediavelmente à distância de uma linguagem originária”, conduzindo-nos mesmo à “cegueira”, à “obscuridade”, ao invés de lançar uma luz sobre o corpo. “Estamos historicamente consagrados à história, à paciente construção de discursos sobre os discursos, à tarefa de ouvir o que já foi dito” (FOUCAULT, 2008, p.XIII). Ele lembra também que o saber médico é fundado não com base na vida, mas, pelo contrário, é dela separado, relacionando-se com a morte, que se torna o espelho a partir do qual o indivíduo passa a contemplar a vida. O conhecimento clínico ou médico acerca da vida e a verdade acerca das doenças passam a ser construídos a partir do esmiuçamento de cadáveres, ou, em outras palavras, da morte. “Com Bichat¹⁵, o olhar médico gira sobre si mesmo e pede à morte contas da vida e da doença; à sua imobilidade definitiva pede contas de seus tempos e de seus movimentos (FOUCAULT, 2008, p.162). A morte, defende Foucault, é a lei do discurso médico. E ele vai mais longe, ao afirmar que “(...) o homem ocidental só pôde se constituir a seus próprios olhos como objeto de ciência, só se colocou no interior de sua linguagem e só se deu, nela e por ela, uma existência discursiva por referência à sua própria destruição” (FOUCAULT, 2008, p.217).

Criada a partir dos desejos e das necessidades do próprio corpo, a linguagem impõe uma distância que, ao tornar pensáveis, dizíveis e classificáveis todos os “pedidos do corpo”, acaba impossibilitando a sua expressão – isto é, acaba tornando-se impotente em relação ao seu objetivo inicial. A tal ponto a linguagem se torna incapaz de expressar o corpo que, ao comentar a organização da sociedade na Paris do século XIX, com seus médicos, administradores e moralistas ditando as ordens e classificando patologias sociais (tuberculose, varíola, crime, suicídio, adultério etc.), Le Goff declara que o necrotério se torna o espelho da cidade: a disseminação dos diversos discursos especializados (científicos) reduz a vida, que antes era movimento, à estabilidade, ao equilíbrio de números, saberes e quadros.

O discurso histórico, por sua vez, também transforma o sujeito em objeto, de acordo com Le Goff. Num primeiro momento, explica o historiador, quando o discurso teológico era predominante, a história transcrevia a doença e o corpo como objeto da estratégia divina. Em seguida, ela teria mudado de margem e alinhado-se à ideologia científica, fazendo do sujeito (corpo e doença) um sistema abstrato, cujo corpo seria moldável, formulável através de

¹⁵ Para Foucault, Bichat teria sido o responsável por contaminar a experiência clínica com o “golpe de vista”, associando o “olhar clínico” a um golpe mudo, um dedo que aponta, denuncia, e a medicina, à anatomia patológica. O “golpe de vista” escolhe, traça linhas divisórias, delimita o que é essencial, central, organiza o corpo em órgãos e tecidos, a partir não do corpo vivo, mas do cadáver. De acordo com Foucault, a partir da “idade de Bichat”, a experiência clínica passa a explorar um novo espaço: “o espaço tangível do corpo, que é ao mesmo tempo essa massa opaca em que se ocultam segredos, invisíveis lesões e o próprio mistério das origens. E a medicina dos sintomas, pouco a pouco, entrará em regressão, para se dissipar, diante da medicina dos órgãos, do foco e das causas, diante de uma clínica inteiramente ordenada pela anatomia patológica” (FOUCAULT, 2008, p.135).

operações de linguagem. “Não resta senão um sujeito falado, sujeito de estudo, dizemos, um objeto. Objeto de uma palavra controlada” (LE GOFF, 1995, p.146), escreve o historiador. Através da linguagem e dos discursos religioso, médico e histórico, portanto, o sujeito e seu corpo são transformados em objetos da linguagem, ou seja, em objetos de um instrumento que, por sua vez, foi criado a partir do próprio corpo com o objetivo de comunicá-lo.

Ao dominar o próprio corpo através da linguagem, mais do que transformá-lo em objeto, o sujeito faz de seu próprio corpo o “lugar de uma clivagem dolorosa”, o “ambiente de uma contradição fundamental”, escreve Le Goff. “É, de um lado, a razão e a fonte do ser, ao mesmo tempo que, pela realidade do desejo que não cessa de rugir nele, contradiz e choca, e questiona, por outro lado, a consciência construída que temos de nós mesmos” (LE GOFF, 1995, p.152). De acordo com o historiador, passamos então a conviver com o incômodo de vermo-nos a nós mesmos como estrangeiros, invasores, tentadores. Passamos a ser um “Outro, alojado em nós mesmos, dividindo-nos” (LE GOFF, 1995, p.153), pois o nosso “eu” abriga o “nosso mais próximo contrário”, que ameaça a nossa unidade e coerência. Passamos, assim, a negar uma parte de nós mesmos que nos contradiz: o nosso próprio corpo – o corpo do desejo, da dor, do gozo, da morte, o corpo abjeto. Essa “fenda insuperável” criada no interior do próprio sujeito é a responsável pelo seu horror por toda diferença. Escreve Le Goff:

Essa rigidez contrária ao corpo, a surdez graças à qual é afastado ou neutralizado, é o produto de toda uma cultura, a nossa, e desde Empédocles. A palavra sem lei nem moderação que o corpo pode produzir ameaça a ordem e as operações de equilíbrio policiado sobre as quais essa sociedade se fundamenta para permanecer. Porém mais geralmente os apelos do corpo – puro desejo, puro sentimento da morte imediata a cada momento – são, rigorosamente falando, o que ninguém pode sustentar face a face (LE GOFF, 1995, p.152).

Por não conseguirmos sustentar a animalidade, a primordialidade do nosso próprio corpo, servimo-nos de certezas que são saberes acerca de um corpo estático, reprimido, morto – um corpo enquanto objeto inerte. O corpo vivo torna-se cada vez mais estranho a nós mesmos, uma impossibilidade para o espelho da nossa consciência, transformando-se numa interrogação intransponível para o pensamento ocidental, uma pergunta impossível de ser respondida. O que era a fonte e a causa da criação da linguagem, isto é, o corpo vivo, que sofre, dói e goza, acaba demarcando os limites do território sobre o qual a linguagem exerce domínio. A imposição da ordem e da lógica dicotômica do pensamento ocidental – estabelecidas a partir do espelho-anteparo – acaba fazendo do corpo um estranho para o sujeito. Neste cenário, a doença exerce um papel fundamental, pois ela é transformada em

elemento desorganizador que questiona o sentido e a inteligibilidade da ordem do corpo estabelecida pelo pensamento dicotômico ocidental.

Nas palavras e no corpo a doença é uma experiência do limite: limite da identidade (o outro nesse caso descobre-se no mesmo); limite da linguagem (o sofrimento nesse caso inscreve a morte no vivo) (LE GOFF, 1995, p.155).

Em outras palavras, o que antes fazia parte do corpo e provocou a criação da linguagem, a necessidade de comunicar, acaba sendo destacado dele; a doença deixa de fazer parte da vida, do corpo vivo, e passa a ser encarada como uma ameaça à organização imposta a ele. Ao quebrar o espelho-anteparo – ou rejeitar a cisão dicotômica do mundo e do sujeito –, o outro, a doença, a dor, o estranho, a morte deixam de ser descartados – abjetados – e voltam a fazer parte do corpo, empreendendo, assim, um retorno ao corpo primordial, antes do espelho, da cisão do indivíduo em corpo e alma. Na literatura de João Gilberto Noll, este retorno ao corpo primordial se dá através da *performance*.

3.2. A arte da *performance*

Para realizar esse retorno a um gesto ou um corpo primordial, livre do cárcere da linguagem e do espelho-anteparo que cinde o homem em corpo e alma, um dos principais artifícios utilizados na arte contemporânea – e que, particularmente, nos interessa aqui – é o da *performance*. Isso porque a *performance*, segundo Jorge Glusberg, em *A arte da performance*, é uma espécie de comunicação essencialmente corporal, sensível, na qual a comunicação verbal ocupa um papel secundário e que remete aos desejos inconscientes, às forças motoras do sensível. Por isso, a *performance*, em vez de estabelecer uma relação de sentido ou de espelhamento do real, busca “estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência” (GLUSBERG, 2009, p.46).

De acordo com Glusberg, o *performer* não trabalha simplesmente com o objeto corpo, mas sim com o discurso do corpo, isto é, explorando a capacidade discursiva do corpo, sem, no entanto, submetê-lo a uma linguagem preestabelecida. Em vez de ser utilizado como algo já dado, pleno de significados previamente construídos e congelados, o artista performático usa o corpo como matéria-prima através da qual ele transgride as codificações e as convenções linguísticas e discursivas a que o corpo normalmente está submetido. A partir da busca por uma “imanência do gesto” ou pelo que poderia ser chamado de nível elementar do corpo, são criadas novas significações e sentidos para os gestos e movimentos corporais, sem,

no entanto, cristalizá-los em significados fechados. Através da incessante atualização do discurso do corpo, a *performance* se realiza como fator desalienador, desnaturalizador, ou, de acordo com Glusberg, como fator desfeticizante do corpo, subtraindo dele seus gestos e significados naturalizados. A fim de fazer um mapeamento das artes corporais, Glusberg recorre a René Berger, que, ao referir-se às *performances*, nota que através delas “o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho – e, podemos acrescentar, ao espelho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue” (*apud* GLUSBERG, 2009, p.46). Berger conclui que

(...) a *performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica” (*apud* GLUSBERG, 2009, p.46).

A *performance*, segundo Glusberg, coloca em crise a estabilidade do sujeito, que é fundamentada e cristalizada através da repetição, da normalização de convenções gestuais e comportamentais. Ela implica um despojamento das convenções estipuladas a partir do espelho-anteparo sobre o qual foi consolidado o pensamento dicotômico ocidental e definida a imagem do sujeito, a ponto de o próprio dono do corpo que realiza a *performance*, apesar de se ver objetivizado, não se reconhecer. Há, portanto, uma ruptura com a imagem prévia de si próprio que o sujeito possui – uma ruptura com a imagem de si que o espelho lhe oferece. Diz Glusberg que, “nas *performances*, esse espelho carece de vidro” (GLUSBERG, 2009, p.66), ou seja, o espelho deixa de ser um lugar de choque e cisão do sujeito e, ao reorganizar e distorcer o repertório convencional de imagens corporais, se transforma num lugar de passagem, de fluxo. O corpo é tomado com o “matriz de todas as manifestações possíveis do homem” (GLUSBERG, 2009, p.94), lugar de origem de toda e qualquer linguagem ou tentativa de espelhamento:

(...) as *performances* tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real que existe entre as convenções sociais e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico (GLUSBERG, 2009, p.94).

As transformações operadas pela *performance* rompem com os condicionamentos, colocando em crise as imagens corporais cristalizadas e, por fim, provocando, segundo Glusberg, uma “quebra especular” (GLUSBERG, 2009, p.66), no sentido de romper com os padrões e códigos convencionais. As *performances* realizariam uma espécie de “crítica às

situações de vida”, ou, conforme explica Glusberg, uma crítica à impostura dos dramas convencionais, ao jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e especialmente à natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. Para isso, a *performance* rompe com a representação e opta pela apresentação, convertendo o corpo, ou melhor, reconvertendo-o à condição plástica e móvel de signo, de “veículo significante”, como era antes de ser encarcerado pela linguagem e congelado numa imagem especular.

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia-a-dia. Então, para re-convertir o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmitificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação (GLUSBERG, 2009, p.102).

Ocorre, então, o que Glusberg chama de uma “volta às origens sígnicas da utilização do corpo” (GLUSBERG, 2009, p.92), reconhecendo-o como “a base fundamental de todo ato de significação e comunicação” (GLUSBERG, 2009, p.102). Diante dos avanços tecnológicos que presenciamos na atualidade, que cada vez mais nos afastam de um contato com o nosso “corpo primordial”, ao vesti-lo e revesti-lo constantemente de linguagens e imagens, devemos concordar com Glusberg quando ele diz que, “em nossa sociedade atual, expressar-se através do próprio corpo, de uma forma direta, tem (...) um significado polêmico” (GLUSBERG, 2009, p.100). As *performances*, assim, constituem-se como “transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio” (GLUSBERG, 2009, p.100), tornando-se um corpo “mudo” diante das relações sociais e das formas culturais preconstituídas.

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e a alma (GLUSBERG, 2009, p.100).

Ao investir na revalorização, na ressignificação da ação corporal, um dos principais objetivos da *performance*, de acordo com Glusberg, seria a recuperação da natureza orgânica do corpo e do seu caráter de “base fundamental de todo ato de significação e comunicação” (GLUSBERG, 2009, p.102). Em seu artigo intitulado “A arte corporal”, Gregory Battcock defende que tanto a *performance* quanto a *body art*¹⁶ refletem os primórdios da arte, ou uma

¹⁶ De acordo com Glusberg, ambas as formas de arte, tanto a *performance* quanto a *body art*, teriam como objetivo desfeticizar o corpo humano, desconstruindo toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos nas diferentes manifestações artísticas. Consolidada como gênero artístico no início da década de 1970, a *body art* se constituiu numa atividade em que o objeto ou a matéria-prima – o corpo – é aquele que normalmente utilizamos como instrumento. Ainda segundo Glusberg, a *body art* acabou por se diluir dentro do gênero mais amplo da *performance*, que não apenas utiliza o corpo como matéria-prima para a criação artística, mas incorpora também outros aspectos, sejam eles individuais ou sociais,

“arte ancestral, de uma época onde não havia cultura onde a arte pudesse florescer” (GLUSBERG, 2009, p.143). De acordo com ele, antes que o homem tomasse consciência da arte, ele teria tomado consciência de si próprio, fazendo da autoconsciência a primeira arte, ou a “arte original” e, ainda, o “pecado original”. A *performance* – a arte corporal, em geral – retomaria o corpo como lugar das “primeiras solicitações humanas”, refletindo, portanto, o primitivo, ou seja, o que estamos chamando aqui de “corpo primordial”. Ainda em seu artigo, Battcock ressalta a tendência das artes corporais de promover um “retorno a alguma espécie de início” (GLUSBERG, 2009, p.144). Essa tendência desmentiria o que poderia soar como um aspecto glorificante, pessoal ou “egoíde” dos trabalhos performáticos, já que, segundo ele, não é a personalidade do artista que é tomada com o assunto ou matéria-prima das artes corporais.

Como manifestação, estes trabalhos não expressam nada que não seja do artista como indivíduo, como pessoa, como emoção. Se alguma coisa em oposição é verdadeira, é que estes trabalhos devam se parecer muito com os trabalhos da época ancestral, do clima não controlado, e serem na verdade proposições antiegóides (GLUSBERG, 2009, p.145).

Através da *performance*, o artista aproxima a sua arte de “fatos humanos básicos, atrás da cultura, dos nacionalismos e do individualismo” (GLUSBERG, 2009, p.145). Para apresentar esse “corpo primordial” que não representa uma individualidade nem exterioriza uma subjetividade, a *performance* rompe com as convenções estabelecidas a partir do espelho-anteparo e se constitui, conforme indica Sheila Leirner, enquanto uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo (COHEN, 2004, p.49) e, podemos acrescentar, um corpo sem espelho. Trata-se, resume Renato Cohen, de uma arte de fronteira, um teatro de imagens, uma arte não-intencional. Ao escapar de todas as delimitações, formas e convenções culturais, a *performance* apresenta o corpo a partir do gesto primordial, explicitando, de acordo com Cohen, o seu caráter “dionisíaco”. Diz ele:

A *performance* não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène* (COHEN, 2004, p.57).

A linguagem de que o *performer* lança mão é uma “linguagem gerativa”, que prioriza a livre-associação, substituindo a “linguagem normativa” ou convencional, que está associada à gramática discursiva, à fala linear, encadeada e hierarquizada (COHEN, 2004, p.64). Essa

voltando-se para o princípio básico de “transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2009, p.43).

recusa da utilização do texto enquanto significado referencial, associada à ruptura com a representação, aponta para a “falência do discurso”, isto é, para a revelação do seu caráter inútil, mentiroso, encobridor (COHEN, 2004, p.75). O que Cohen chama, dentro da performance, de “reversão da mídia”, isto é, o investimento contra a “criação de realidades” a partir de uma mídia, podemos relacionar ao que chamamos aqui de quebra do espelho-anteparo. A *performance*, de acordo com ele, utilizaria as convenções que são tomadas como verdade para investir contra a naturalização, a representação e o espelhamento. Quando não se acredita mais num espelhamento direto ou numa representação, tanto a “cena naturalista” quanto o “discurso narrativo” deixam de fazer sentido. Da mesma maneira, as noções de identidade e subjetividade passam a ser reavaliadas, problematizando a voz do sujeito, já que este não vê mais no espelho uma imagem congelada e coerente de si mesmo.

3.3. Autoficção: a problematização do sujeito através da *performance*

Ao defender que a escritura pressupunha o distanciamento, a separação entre o sujeito (autor) e o texto, Roland Barthes decretava, em 1988, a “morte do autor”: “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”. E complementa: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p.65). Mais recentemente, em suas reflexões acerca do papel desempenhado pelo autor, Michel Foucault (1992) associa a noção de autoria à individualização, às concepções de singularidade, autenticidade e propriedade e, por fim, à emergência do indivíduo moderno. Foucault propõe, então, a noção de “função autor”, uma função variável e complexa do discurso, definida de acordo com os modos de existência, circulação e funcionamento dos discursos numa sociedade. Com base nas atuais configurações da subjetividade – das noções de identidade, sujeito e individualidade – e da própria relação do sujeito – tanto o autor quanto o receptor – com a obra de arte, em 1996, Hal Foster anuncia o “retorno do autor”. Para Foster, esse “estranho renascimento do autor” se inscreve no âmbito de uma virada na arte contemporânea e na política cultural e o coloca na “condição paradoxal de autoridade ausente”, apontando para um sujeito ao mesmo tempo elevado e esvaziado de subjetividade.

De acordo com a pesquisadora Diana Klinger, uma das principais questões na discussão acerca da narrativa produzida atualmente no Brasil – assim como na América Latina e até mesmo em outros países – é a presença problemática da primeira pessoa

autobiográfica ou, conforme ela chama, o “jogo com o autobiográfico”. Esse jogo, explica Klinger, não se dá de maneira simples, mas sim numa intrincada rede de ambiguidades associadas aos paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos. Para Klinger, o “retorno do autor” proposto por Foster não se resume a uma relação simples na qual o autor se expõe em sua ficção, como se esta fosse uma espécie de espelho que garantiria a referencialidade da narrativa; trata-se, de acordo com ela, de uma espécie de provocação, uma brincadeira com a noção de “sujeito real” e, por extensão, com a noção de “verdade”. Se a unicidade, a originalidade e a autenticidade eram atribuídas à “função autor” na modernidade, quando o sujeito era encarado como autônomo, centrado e transparente, na contemporaneidade, as diferentes manifestações da *escrita de si*¹⁷ refletem o descentramento e a fragmentação do sujeito e da “função autor”, colocando em xeque a forma canônica do relato autobiográfico. Na literatura atualmente produzida no Brasil, o autor assume uma função e, acima de tudo, uma presença ambígua, diferente daquela presença almejada pelo autobiógrafo clássico. Assim, o gênero da autoficção ganha importância no contexto da contemporaneidade.

Para o maior estudioso do gênero autobiográfico, Philippe Lejeune, “a identidade é o ponto de partida real da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p.39) e as questões acerca do gênero situam-se em torno do nome próprio, que selaria o compromisso do autor de transmitir uma “imagem do real”. De acordo com Lejeune, o “pacto autobiográfico”¹⁸ ou “contrato de verdade” proposto pelo autobiógrafo – principalmente através da equivalência entre o nome na capa do livro e o nome do narrador-personagem – determinaria a leitura da autobiografia e garantiria a sua referencialidade, isto é, a sua relação direta com uma verdade acerca do autor ou com o que ele chama de “espaço autobiográfico”¹⁹. Lejeune resume sua definição de autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Já na primeira versão de “O Pacto Autobiográfico”²⁰, apesar de rejeitar a ambiguidade na definição de autobiografia e de seus gêneros vizinhos, Lejeune observa que se difundia cada vez mais o que ele chama de “pacto fantasmático”, que seria uma forma indireta de

¹⁷ A noção de *escrita de si*, cunhada por Foucault, não é um simples registro do “eu” ou a representação da essência de um indivíduo, mas sim uma das maneiras de *formação de si*, isto é, de constituição da identidade, de formação do indivíduo.

¹⁸ Lejeune define o “pacto autobiográfico” como a afirmação, no texto, da identidade entre autor e narrador-personagem, remetendo, em última instância, ao nome do autor impresso na capa do livro.

¹⁹ De acordo com Lejeune, o “espaço autobiográfico” é o conjunto de textos, ficcionais ou não, que compõe o signo de realidade para o leitor, garantindo que o autor-narrador-personagem é uma pessoa real, com uma identidade fixa e estabelecida.

²⁰ Texto de 1975 onde Lejeune teoriza o gênero autobiográfico.

“pacto autobiográfico”. Através do “pacto fantasmático”, o autor proporia ao leitor uma recepção ambígua, convidando-o a ler romances não apenas como ficção, mas também como “*fantasmas* reveladores” do autor. Proposto por escritores que acreditam na superioridade da ficção na tarefa de revelar a *verdade* essencial acerca de um indivíduo, Lejeune defende que o “pacto fantasmático” faz da ficção uma espécie de autobiografia incompleta, lacunar, aberta. De acordo com Lejeune, nas ficções ambíguas, a autobiografia seria tanto um dos termos da comparação (entre autobiografia e ficção) e o próprio critério que serve de comparação, fazendo do “pacto fantasmático” uma espécie de “homenagem que o romance presta à autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p.43). Mais de 20 anos depois de escrever “O Pacto Autobiográfico”, a possibilidade de um gênero ambíguo continua sendo totalmente descartada por Lejeune, que defende que mesmo diante de um texto ambíguo – ou de um “pacto fantasmático” –, o leitor, no ato de leitura, não fica “em cima do muro”, mas sempre decide por um pacto de leitura e quase sempre opta pelo autobiográfico.

Ao lançar um olhar histórico e cultural sobre a autobiografia, Luiz Costa Lima desvincula o gênero das noções autoritárias de verdade e identidade, conforme havia feito Lejeune, e relaciona a sua consolidação à criação da noção moderna de individualidade. Em outras palavras, a autobiografia clássica só teria se tornado possível a partir do momento em que o indivíduo adquiriu independência em relação ao meio e conquistou uma posição discursiva até então relegada àqueles que falavam em nome de experiências religiosas, como fez Agostinho em suas *Confissões*, uma espécie de “autobiografia espiritual”. Com a criação da categoria de individualidade, o escritor teria deixado de ser um mero suporte da invenção, um simples canal entre uma inspiração “divina” e a obra, para se tornar fonte de experiências a serem transmitidas.

Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tomou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas (LIMA, 1986, p.243).

Para Costa Lima, a autobiografia funcionaria como uma espécie de “substituto do espelho” (LIMA, 1986, p.244), assumindo a forma de um testemunho do modo como alguém se vê a si mesmo em determinado momento. Segundo ele, o gênero autobiográfico seria caracterizado justamente por uma permanente instabilidade, ora se inclinando para o discurso histórico, ora para o discurso ficcional, impossibilitando o contrato estável entre autobiógrafo e leitor e tendendo inclusive para a “tentação do veto à comunicação” (LIMA, 1986, p.307). Diante disso, a autobiografia enfrentaria o seguinte impasse: ou assumir uma forma

autoritária, ou representar uma espécie de suicídio daquele que morre no afã de encontrar em si o significado do que viveu.

A concepção moderna de indivíduo, como um sujeito dotado de livre-arbítrio, da capacidade de introspecção e auto-exame e guiado pela razão, a que Costa Lima associa o surgimento da autobiografia, começa a ser forjada no Renascimento e atinge seu auge na modernidade. Não é à toa que Costa Lima considera as *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, escritas entre 1764 e 1770, o paradigma da autobiografia clássica. Nesses escritos de Rousseau, quem fala é um “eu” dotado de autoridade e detentor de uma verdade acerca de si mesmo. Escreve ele:

Não prometi oferecer ao público um grande personagem; prometi pintar-me tal como sou. (...) Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e este homem serei eu. – Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que vi; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, pelo menos sou outro” (*apud* LIMA, 1986, pgs. 283 e 287).

Entretanto, conforme ressalta Costa Lima, “a Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada por algo a ela anterior; que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara” (LIMA, 1986, p.295). Segundo Costa Lima, não é simplesmente o “eu” a matéria indispensável para a autobiografia, mas o intercâmbio desse “eu” com o mundo. A autobiografia supõe, portanto, um duplo e simultâneo foco: “como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu” (LIMA, 1986, p.255).

Adotaremos, assim como Costa Lima, uma perspectiva histórica e cultural para, com base nas recentes transformações da subjetividade – e, conseqüentemente, na maneira como o “eu” experimenta o mundo e o mundo reage ao “eu” –, analisar a autoficção – gênero muito presente na literatura de Noll e que vem se consolidando na literatura contemporânea como um todo – como uma *escrita de si* que reflete a “crise da verdade” e a “crise do sujeito”, que presenciamos na atualidade. A passagem das *escritas do eu* – que pressupunham um indivíduo íntegro, autoritário e dono de uma “verdade” pessoal – para as *escritas de si* – nas quais o pacto de verdade tem papel secundário – será aqui vista não como reflexo de um pudor cristão, conforme sugeriu Lejeune, mas sim como consequência da transformação do próprio “eu”, isto é, das novas configurações de subjetividade na contemporaneidade.

Se a autobiografia clássica está intimamente relacionada à concepção moderna de indivíduo e, conseqüentemente, ao autor moderno – ou à “função autor” na modernidade –, a autoficção, por sua vez, consolida-se num contexto em que o autor desempenha um novo papel na literatura contemporânea. Se, de acordo com Costa Lima, em vez de ser a resposta

para a pergunta “como me tornei um eu?”, a autobiografia, é uma narrativa que constrói um “eu”, uma individualidade, a autoficção se estabelece na literatura contemporânea como uma das categorias de *escrita de si* que encena, por sua vez, a desconstrução do sujeito e da noção de verdade – e, conseqüentemente, de unidade tanto do texto quanto do sujeito – em que estava fundada a modernidade. A autoficção encena a presença do espelho, mas, na verdade, ela o quebra, transformando-o num lugar de passagem, de fluxo, de transição.

A concepção de autoficção que buscaremos delinear aqui será baseada na combinação da concepção do gênero formulada por Diana Klinger, como uma escrita performática, com a noção de “escrita como um ato”, elaborada pelo escritor francês Michel Leiris no prefácio à sua autobiografia, *L'âge d'homme* (“A idade adulta”). Dotado de uma identidade fluida e instável – em devir –, o autoficcionista não busca representar a si à maneira dos autobiógrafos clássicos, isto é, delimitando sua subjetividade com base no conteúdo do texto; sua identidade é remodelada constantemente, através de um discurso marcado pelo apelo à materialidade do corpo e à sensorialidade, revelando-se um *performer*. Assim, o autoficcionista encena a sua presentificação e a transformação da sua subjetividade fluida através do próprio corpo, que, numa realidade não-metafísica, passa a ser a única garantia da sua existência. A autoficção será, portanto, entendida aqui como uma *escrita de si* que, por desacreditar a noção de “verdade” como anterior e exterior ao texto e por referir-se a um sujeito em crise que não é cindido pelo espelho-anteparo em corpo e alma, apaga os limites entre interno e externo, entre realidade e ficção, aceitando a coexistência de ficção e não-ficção, representação e atuação.

Inserida num contexto onde o sujeito abre mão da sua coerência e da autoridade sobre a obra para realizar uma constante autocriação através da *performance*, a autoficção se estabelece na literatura contemporânea enquanto palco sobre o qual o autor encena a nova configuração da subjetividade, assumindo-se como um “sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2007, p.61). Desprovido da autoridade do escritor moderno, o autoficcionista engendra, segundo Klinger, um “mito do escritor” contemporâneo, que se revela um “mito vazio” encenado através de uma narrativa improvisada que parece ser produzida por si só, como movimentos de uma dança que se produz sem o controle do dançarino.

Na autoficção, o autor performatiza uma *escrita de si* porosa e escorregadia que, segundo Klinger, “se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2007, p.26). O autoficcionista, portanto, não pretende fazer de seu texto um espelho de si nem colocar um ponto final após a sua *escrita de si*: ele se

aceita enquanto uma busca e faz da sua narrativa uma interrogação. Assim, ele desautoriza de uma vez por todas a pergunta “Onde termina a ficção e começa a realidade (e vice-versa)?”, substituindo-a pelo que chamaremos aqui de “pacto de dúvida”. Em vez de se propor a responder perguntas – como “quem sou eu?” –, o autoficcionista, adepto da filosofia flusseriana da “inautenticidade da certeza”, busca proteger e propagar a dúvida. Assim como Gustavo Bernardo, ao analisar a obra de Vilém Flusser, afirma que “o projeto de decifrar o enigma não se pode comprometer com a pretensão de fazê-lo” (BERNARDO, 2002, p.288), ao performatizar a sua *escrita de si* o autoficcionista não pretende revelar a si mesmo ou despir-se de máscaras; sua linguagem não se contenta em repetir e representar, mas busca conviver com o caos, com o enigma, com a dúvida.

Se a definição clássica de autobiografia está associada às concepções modernas de verdade e sujeito e não comporta graus ou ambiguidades – “é tudo ou nada”, segundo Lejeune –, podemos dizer que a autoficção surge como gênero literário justamente quando o sujeito se abre para a ambiguidade. Instigado pela noção do “pacto autobiográfico” e, em especial, pelas rígidas delimitações do quadro esquemático no qual Lejeune testa as possíveis combinações entre os tipos de pacto – autobiográfico, romanesco²¹ ou inexistente – e o nome do personagem – correspondente ou não ao nome do autor ou inexistente –, Serge Doubrovsky escreve o romance *Fils* (1977), cujo narrador-personagem possui o mesmo nome do autor sem, no entanto, estabelecer um “pacto autobiográfico”. Para apresentar sua obra, Doubrovsky cria o conceito de autoficção, que não seria nem puramente autobiografia nem simplesmente romance, mas um gênero que funciona entre os dois, num reenvio incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto. A autoficção teria como característica fundamental, portanto, ambiguidade. Nas palavras do criador do gênero, a autoficção é definida como “a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (*apud* KLINGER, 2007, p.52). Assim, Doubrovsky preenche uma das duas “casas cegas” que Lejeune, rejeitando qualquer ambiguidade, havia deixado vazias no seu quadro esquemático: aquela que combina a narrativa ficcional – ou a proposta do “pacto romanesco” – com a identidade onomástica entre autor e narrador-personagem.

²¹ Lejeune define o “pacto romanesco” simetricamente ao “pacto autobiográfico”, como um pacto proposto pelo autor que teria dois aspectos: “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje essa função)” (LEJEUNE, 2008, p.27).

Estudiosos e críticos literários têm detectado, nos últimos anos, uma tendência à generalização do uso do termo “autoficção”, que acabaria revelando-se um gênero indefinido e carente de delimitações claras. Philippe Gasparini atualiza o conceito de autoficção ao distingui-lo do romance autobiográfico²² com base na categoria da verossimilhança. De acordo com ele, o romancista autobiográfico inscreve sua obra na categoria do possível, do “verossímil natural”, buscando convencer o leitor de que os acontecimentos narrados, embora um misto de ficção e autobiografia, poderiam ter-se passado tais como são apresentados no romance. O autoficcionalista, por sua vez, não buscaria manter qualquer compromisso com a verossimilhança, já que ele não pretende convencer o leitor de que os fatos narrados aconteceram ou poderiam ter acontecido conforme são contados. Essa inverossimilhança interna faria com que a autoficção apontasse sempre para o seu próprio interior, isto é, para o território intraliterário, e nunca para o extraliterário, ou para a realidade. Segundo Gasparini, enquanto o romance autobiográfico possibilita uma dupla recepção ou uma recepção ambígua, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, a autoficção não buscaria essa ambiguidade. Apesar de conter os “operadores de identificação” do narrador-personagem com o autor – como o nome –, o “contrato” que este estabelece com o leitor seria, segundo Gasparini, necessariamente ficcional.

Conforme avalia a pesquisadora Diana Klinger, ao subtrair da autoficção a principal característica a ela conferida por Doubrovsky – a ambiguidade –, Gasparini acaba por igualá-la à categoria de ficção. Essa “simplificação” da discussão acerca da autoficção, como se o gênero se apoiasse apenas no paradigma não verossímil, isto é, como se ele fosse simplesmente uma ficção, como a literatura fantástica e a ficção científica, não parece ser suficiente para tratar o gênero que vem se consolidando no âmbito da literatura contemporânea, cuja principal característica parece ser justamente a dissolução das fronteiras entre os gêneros.

Outro estudioso do gênero que critica sua indeterminação e generalização é Philippe Vilain, que, em *Défense de Narcisse*, diz que o termo autoficção é “vítima do próprio sucesso” e que, por estar na moda, todos os textos minimamente autobiográficos tenderiam a ser chamados de autoficção, sem distinção clara entre esses gêneros. Vincent Colonna intensifica o debate acerca da indefinição e das múltiplas leituras possíveis da autoficção e conclui que “a sustentação teórica de Doubrovsky não esteve à altura da inspiração verbal” (*apud* HIDALGO, 2008, p.119). De acordo com Colonna, o termo autoficção não deve ser

²² De acordo com Gasparini, o romance autobiográfico é um gênero regido pela ambiguidade, possibilitando uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, não importando o grau de veracidade do texto.

aplicado às narrativas de autores que limitam-se a referir-se à sua realidade pessoal, mas deve se restringir aos casos em que o escritor cria para si mesmo uma personalidade e uma existência literárias.

Pensamos, entretanto, que um caminho para uma delimitação mais clara da autoficção estaria nas palavras do próprio criador do gênero, quando Doubrovsky diz que a autoficção “é uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia”, à medida que não remete mais a uma verdade literal, a uma referência indubitável, a um discurso histórico coerente, sabendo-se uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (*apud* HIDALGO, 2008, p.120). É justamente com base na definição de Doubrovsky que Diana Klinger faz uma reformulação do gênero, relacionando a autoficção com os “paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos”. Segundo a pesquisadora, a autoficção “implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (KLINGER, 2007, p.47).

Assim como Lejeune, que considera a identidade o “ponto de partida real da autobiografia”, a concepção de autoficção formulada por Diana Klinger está diretamente relacionada às noções de identidade e subjetividade. A principal diferença é que, enquanto Lejeune trabalha com a noção moderna de identidade, como algo absoluto, “imediatamente perceptível” e definido simplesmente pela relação entre três termos – autor, narrador e personagem –, o conceito de autoficção de Klinger é formulado de acordo com as atuais configurações da subjetividade, fundadas no questionamento nietzscheano da noção de sujeito. A crítica e a desconstrução do sujeito cartesiano empreendida por Nietzsche – que se desdobra na crítica à categoria de verdade – nos leva à concepção contemporânea de sujeito como um indivíduo não essencial, desprovido de autoridade sobre si mesmo, sobre suas identidade e ações. Para Nietzsche, o “eu” não é a condição do predicado “penso”. Diz ele sobre o “sujeito”:

Não existe tal substrato; não existe ser por trás do fazer, do atuar, do devir, ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – e a ação é tudo. (...) o sujeito foi até o momento o mais sólido artigo de fé sobre a terra, talvez por haver possibilitado à maioria dos mortais, aos fracos e oprimidos de toda espécie, enganar a si mesmos com a sublime falácia de interpretar a fraqueza como liberdade, e seu ser assim como mérito (*apud* KLINGER, 2007, p.32).

É neste cenário que a autoficção se consolida na literatura contemporânea como um tipo de narrativa que participa da criação da subjetividade e, simultaneamente, manifesta a ambivalência acerca de uma verdade exterior ao texto e da autoridade do autor sobre a própria obra. Trata-se de uma *escrita de si* através da qual o autor se reinventa incessantemente. Ao

mesmo tempo em que a autoficção exhibe o sujeito – autor –, ela também o questiona, expondo a subjetividade e a escrita como um “processo em construção”, nunca como algo concluído. Diferentemente do autobiógrafo clássico, o autoficcionista não pretende representar a si mesmo ou delimitar sua identidade dentro de contornos fixos e estabelecidos. De acordo com Diana Klinger, na autoficção, “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”. Ela complementa: “Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2007, p.49-50).

Para Klinger, a autoficção é uma categoria de *escrita de si* performática que evidencia o caráter teatralizado da construção da imagem de autor, isto é, uma escrita através da qual o autor, em vez de buscar representar a si mesmo, realiza uma *performance*, apagando as fronteiras entre realidade e ficção, vida e obra, verdade e mentira. A autoficção é uma *escrita de si* performática, uma “remissão sem origem, sem substrato transcendente”. Ao retornarmos à história da arte da *performance*, notamos que ela é inaugurada como gênero artístico no final dos anos 70, pelos futuristas e dadaístas, como uma espécie de arma na luta para romper com a arte tradicional e realista. Começava-se, então, a buscar a aproximação de diferentes formas de expressão artística – teatro, dança, fotografia, música, poesia, literatura e cinema – aliadas ao discurso do corpo. De acordo com Glusberg, “a arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2009, p.46). Em outras palavras, através da *performance* a arte se liberta da obrigatoriedade de tentar reproduzir a realidade, passando a privilegiar a exploração das diversas formas de percepção em vez de buscar representar diretamente o real. Klinger defende que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, ator e personagem. “Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. (KLINGER, 2007, p.53-54). Ela resume da seguinte maneira a sua concepção de autoficção:

(...) uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p.62).

De acordo com Klinger, portanto, a autoficção não remete a uma verdade prévia ou à identidade pessoal do sujeito escritor e sim à sua atuação como escritor: “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o “mito do escritor” (KLINGER, 2007, p.50). Esse “mito do escritor”, longe de estar situado no território estável da confissão ou da mentira, localiza-se justamente no território movediço entre um e outro, isto é, num entrelugar onde são desautorizadas as fronteiras que separam realidade e ficção. Desprovido de um núcleo identitário sólido ou bem delimitado, o escritor contemporâneo engendra o “mito do escritor” como um “mito vazio”, moldável de acordo com as circunstâncias – o acaso – e no qual as diferenças entre o verdadeiro e o falso e entre a realidade e a ficção tornam-se indecidíveis. Diferentemente do mito de Platão, o “mito vazio”²³ do escritor contemporâneo não é um mito de fundação, e sim um mito de desconstrução. Conforme aponta Christopher Lasch, “o autor hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (*apud* KLINGER, 2007, p.49-50).

É neste cenário de configuração da subjetividade enquanto devir que, segundo Hal Foster, o autor retorna como condição paradoxal de autoridade ausente. Diferentemente de Foster, entretanto, não interpretamos o “retorno do autor” a partir da experiência do trauma. Como a autoficção não está diretamente relacionada com a vida pessoal do autor – conforme acontece com a autobiografia –, mas sim com a criação do “mito do escritor”, o “retorno do autor” na autoficção será aqui interpretado enquanto uma combinação do esvaziamento da subjetividade do sujeito (autor) com a *performance* da “escrita como um ato”. Destituído da autoridade e do controle sobre o desenrolar do enredo e de uma unidade sobre sua identidade, o autor faz com que a sua presença seja “sentida” pelo leitor. Para criar esse “efeito de presença”, o autor encena deixar vestígios do seu contato com o papel e a caneta e o ritmo da escrita como fruto do ritmo de funcionamento do seu corpo no momento da escrita.

A noção de “escrita como um ato” de Leiris consiste, portanto, em espalhar pela obra “rastros das circunstâncias” do processo da escrita, sem a pretensão de que eles constituam referentes autobiográficos ou reais. Ao adotar esta prática, o escritor busca exhibir os “rastros

²³ A expressão foi retirada de um ensaio sobre políticas do corpo nas obras de Artur Barrio e Hélio Oiticica no qual Diana Klinger conta que, durante uma participação na performance de Ivald Granato chamada “Mitos Vazios”, Hélio Oiticica caminha pela periferia da área baldia demarcada durante o desenrolar da performance. No paratexto que complementa a performance, intitulado “Delirium Ambulatorium”, Oiticica fala sobre a “experiência ambulatória”, isto é, inventar coisas para fazer durante uma caminhada, situando a performance num território de fronteiras apagadas. De acordo com Oiticica, a performance engendra “mitos vadios” ou “mitos vazios”, que “se fazem e desfazem como o andar nas ruas do delirium ambulatorium noturno” (GARRAMUÑO, AGUILAR e LEONE, 2007, p.200).

do combate” que ele trava com a realidade, exibindo os índices²⁴ das circunstâncias da produção da obra e indicando a presença do “organismo vivo” por trás da escrita. O autoficcionista transgride a realidade operativa e situa a sua narrativa num entrelugar onde encontram-se rompidos os anteparos e apagadas as fronteiras entre gêneros e entre realidade e ficção, verdade e mentira, dentro e fora, atuar e representar. Apesar de chamar a atenção para a materialidade do seu corpo, o autoficcionista não busca estabelecer uma relação simples e direta entre a sua obra e a realidade, despindo-se de contornos – ou máscaras – fixos. O “mito do escritor” contemporâneo se revela um “mito vazio”, isto é, que não tem um núcleo concreto e cujos contornos são remodelados de acordo com a performance, que acompanha o ritmo da sua subjetividade em devir. O “real”, portanto, aparece na autoficção como um efeito de presentificação do autor através do discurso performático.

Schollhammer lembra que, se no auge do ceticismo pós-moderno os escritores buscavam, através de suas narrativas ficcionais, desconstruir a realidade representada, denunciando a sua relatividade, os escritores contemporâneos concretizam os mecanismos performáticos da sua experiência, buscando abrir espaço para “a realidade de seus efeitos de verdade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.112). De acordo com o pesquisador, em suas autoficções, Noll não apenas rompe com a relação representativa, mas também confere realidade à suspensão do limite e da fronteira entre o corpo íntimo e a realidade vivida, performatizando um contínuo devir. Ele escreve:

Se a ficção antes problematizava o espetáculo, dando realidade ao “palco” e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artifícios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais (SCHOLLHAMMER, 2009, p.112).

Se, para Barthes, a escritura pressupunha a “morte do autor”, isto é, o distanciamento entre sujeito (autor) e texto e o apagamento da identidade, do corpo que escreve, na contemporaneidade o autor ressurgiu justamente para dissolver a fronteira que separava sujeito e objeto, autor e obra, questionando qualquer tipo de fronteira e categoria e encenando a sua presentificação. O autor que retorna na escrita autoficcional não é, segundo Klinger, o sujeito do trauma, como defende Foster, nem o sujeito romântico da cultura humanista, cuja morte fora sentenciada por Foucault. O “retorno do autor”, explica Klinger, implica uma visão que

²⁴ Leiris se apropria do conceito de índice de Charles Peirce (signo que não designa o seu referente por representá-lo, mas por ser o seu efeito, assim como a fumaça indica a existência do fogo) – escritura que constitui um índice da realidade do escritor, os rastros do “combate” do artista com a realidade e o seu meio de expressão.

desvincula autoria de autoridade, pois “(...) o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real” (KLINGER, 2007, p.44). Entendemos, portanto, o “retorno do autor” não como uma negação do papel central que Barthes concede ao leitor ao anunciar a “morte do autor”, localizando a “unidade do texto” na sua recepção, mas como uma negação da própria unidade do texto. Trata-se de uma tendência ao questionamento da noção de sujeito – tanto o autor quanto o receptor – e da sua autoridade, ao mesmo tempo em que o autor busca não representar a si mesmo, mas encenar a sua presentificação.

3.4. A autoficção na obra de Noll

Em entrevistas, João Gilberto Noll revela que diversas obras ficcionais suas são permeadas de referências autobiográficas não explícitas, misturando, indiscriminadamente, invenção e experiências reais. Essa utilização de fatos autobiográficos na elaboração de uma obra literária, entretanto, não parece ser de grande relevância atualmente, já que, assim como Noll, muitos escritores consideram a criação um “misto de imaginação e memória”. Ao analisar todo o conjunto da obra de Noll, todavia, não nos deparamos simplesmente com referências autobiográficas espalhadas por diferentes livros, mas sim com obras em que o escritor utiliza referências autobiográficas não com o intuito de representar a si mesmo, mas sim com o objetivo de apagar as fronteiras entre realidade e ficção e colocar em questão as noções de identidade e “verdade”. É o caso, principalmente, dos romances *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), duas narrativas bastante representativas da produção literária – e artística, em geral – da atualidade, que estabelece uma relação ambígua entre realidade e ficção, vida e obra, verdade e mentira, configurando uma literatura que não obedece delimitações e fronteiras entre gêneros. Nesses dois livros, que caracterizaremos aqui como narrativas autoficcionais, Noll fantasia-se com trajes da sua própria identidade – pessoal e, principalmente, de escritor – e sobe ao palco da autoficção para performatizar o “mito do escritor” na contemporaneidade. Um mito que, através de um jogo cético acerca da identidade e do papel do escritor, se revelará, por fim, um “mito vazio”, isto é, desprovido de uma identidade bem definida ou de um núcleo identitário sólido. O verdadeiro protagonista da autoficção, diferentemente da autobiografia, não é aquele que narra a história e cujo nome está estampado na capa do livro e, muitas vezes, rotulando o narrador-personagem, mas sim a própria maneira como a história é contada.

Tanto *Berkeley em Bellagio* quanto *Lorde* são fruto de experiências de Noll como escritor no exterior e apresentam em seus enredos “elementos identificadores”, isto é, coincidências entre a história do narrador-personagem e a realidade autobiográfica do autor. Ao ser perguntado acerca do teor autobiográfico de *Berkeley em Bellagio* em entrevista, Noll responde que o livro não é exatamente autobiográfico: “40% dele se refere à realidade e o restante é feito de ficção”, responde o escritor. E, acerca das experiências vividas por ele em *Berkeley* e em *Bellagio*, completa:

Você quer saber como foram essas experiências? Leia *Berkeley em Bellagio* que traz a metade da resposta respondida. A outra metade não interessa a ninguém, já se transfigurou em ficção, pois é...²⁵

Mais do que misturar experiências autobiográficas e invenção, tanto em *Berkeley em Bellagio* quanto em *Lorde*, Noll desautoriza as delimitações bem definidas em torno dos gêneros autobiográfico e ficcional, assim como apaga as fronteiras entre realidade e ficção, representação e atuação, *escrita de si* e escrita do outro. Ao lançar mão da autoficção, Noll impossibilita o leitor de se perguntar “onde termina a metade real e começa a metade ficcional?” e o convida a caminhar por um território instável, onde a narrativa nunca revela ou representa, mas, pelo contrário, tende sempre à indecidibilidade, à dúvida.

Se na concepção clássica de Lejeune “a identidade é o ponto de partida real da autobiografia” (LEJEUNE, 2003, p.39) e é em torno do nome próprio que se situam as questões acerca do gênero, a autoficção se constitui enquanto uma *escrita de si* que reflete a crise pela qual passam as noções de sujeito e verdade e, portanto, não se pretende referencial. O autoficcionista não busca forjar para si uma máscara identitária fixa e bem delimitada, conforme tentam fazer os autobiógrafos, segundo Lejeune. Na autoficção, não se trata de vestir uma máscara ou despir-se dela, mas, conforme declara José Castello acerca de *Lorde*, trata-se de escolher “o mais traiçoeiro dos disfarces: o da máscara arrancada”, a única máscara da qual o autoficcionista nunca se desfaz.

Berkeley em Bellagio foi escrito durante uma temporada de Noll como professor convidado na Universidade da Califórnia, em Berkeley (EUA), e outra como escritor convidado na Fundação Rockefeller, em Bellagio, na Itália. *Lorde*, por sua vez, foi escrito por Noll depois de uma temporada em Londres, na Inglaterra, como escritor residente do *King’s College*. Entre os “elementos identificadores” entre o autor e o narrador-personagem

²⁵ Trecho de entrevista com Noll feita por Carlos Herculano Lopes e publicada no Jornal Estado de Minas em novembro de 2002. A entrevista está disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br

presentes em ambos os livros, podemos citar: a nacionalidade – brasileiro; a naturalidade – Porto Alegre (RS); a profissão – escritor; as viagens aos respectivos países; características – tanto físicas como psicológicas –; e o nome. Conhecido por sua galeria de protagonistas que, de acordo com o próprio escritor, de certa forma são sempre os mesmos – anônimos, andarilhos, estrangeiros e desprovidos de laços afetivos e identidade bem delimitada e fixa –, em *Berkeley em Bellagio* Noll rompe com o anonimato do protagonista e o batiza com o seu próprio nome: João. Em diversos momentos, as identidades do autor e do narrador-personagem parecem misturar-se, como no seguinte trecho de *Berkeley em Bellagio*: “(...) quem será 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 (...)” (NOLL, 2003, p.28). Apesar da ausência de identidade onomástica entre narrador-personagem e autor – elemento dispensável tanto à concepção de autoficção de Gasparini quanto à nossa – em *Lorde*, já que neste romance o nome do narrador-personagem não é citado, também aqui podem ser percebidos diversos “elementos identificadores” entre o narrador-personagem e o autor, como a nacionalidade e a quantidade de livros publicados pelo escritor. No início do livro, podemos apontar outro exemplo de aproximação entre as identidades do protagonista e do autor:

E eu estava em condições de negacear seu convite? Como viveria no Brasil dali a três, quatro meses, se todas as tentativas de viver fora dos meus livros fracassavam? Sim, eu vivia numa entressafra literária perigosa.

Sim, só me restava então posar como proprietário inefável dos meus volumes já escritos, aceitar com convicção que eles tinham alcançado prestígio dentro e fora do país em algumas traduções e vir, vir para cá antes que eu tivesse de gritar em vão por salvação (NOLL, 2004, p.17).

Diante das constantes autoindagações comuns aos narradores-personagens de Noll, as narrativas de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* parecem, a princípio, coincidir com uma busca por uma resposta à pergunta “quem sou eu?”. Aliadas aos “elementos identificadores” que permeiam as narrativas, essas autoindagações dos narradores-personagens poderiam levar o leitor a acreditar estar diante de uma narrativa autobiográfica. No entanto, essas pistas se revelam falsas e, além disso, peças de um jogo cético acerca da identidade através do qual o autor encena um “pacto autobiográfico”, mas na verdade propõe ao leitor o que podemos chamar de “pacto de dúvida”. Em suas autoficções, Noll faz com que o leitor não opte nem por uma leitura romanesca nem por uma interpretação autobiográfica da narrativa, mas o induz a permanecer num território movediço, num entrelugar onde não existem certezas nem fronteiras entre gêneros nem tampouco entre realidade e ficção.

Apesar de recorrente – tanto explícita quanto implicitamente – em ambas as narrativas, a pergunta “quem sou eu?” nunca é respondida, como se a narrativa através da qual o narrador-personagem tenta se descobrir não possuísse um fio da meada, um cerne. Diz ele: “(...) percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos (...)” (NOLL, 2003, p.52). É através desse artifício que Noll arma o jogo cético acerca da sua identidade enquanto escritor, que pode ser facilmente detectado em alguns pontos em comum entre os dois livros: a situação de estrangeiro vivenciada pelos narradores-personagens, aliada ao problema de comunicação através da língua estrangeira, a escassez de memória que os acomete e a elevação do corpo enquanto protagonista de sua narrativa. Estas características desestabilizam a sinceridade, a autenticidade e a referencialidade da narrativa, principais bases do discurso autobiográfico, apontando para a perda de uma suposta unidade da identidade.

Em linhas gerais, o enredo de *Berkeley em Bellagio* trata da viagem de um escritor porto-alegrense para Berkeley como professor e, em seguida, para Bellagio como escritor convidado. Os protagonistas dos livros do narrador-personagem se assemelham aos protagonistas dos romances de Noll: (...) os protagonistas da minha ficção que ele já tinha lido quase toda – homens desadaptados ao circuito social, caminhantes à procura de um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar. Seres sem cidadania ou qualificação, ele se apressou a dizer. Sim, respondi, é isso mesmo (NOLL, 2003, p.41). Durante essas viagens, o narrador-personagem escreve um livro aparentemente de alto teor autobiográfico, que em diversos momentos se assemelharia à escrita de um diário. Nas linhas de *Berkeley em Bellagio* estas duas narrativas parecem misturar-se: o romance autoficcional escrito por Noll e o romance permeado por referências autobiográficas que o narrador-personagem está escrevendo. Sem indicações claras de delimitação, a fusão das narrativas do autor e do narrador-personagem pode ser deduzida já no início do romance, devido à mudança da voz narrativa – da primeira para a terceira pessoa e vice-versa –, realizada aparentemente sem critério. Esse movimento de aproximar e afastar, através da constante mudança da voz narrativa, se estende até o final do romance, embaralhando fronteiras e desestabilizando qualquer base sólida a que o leitor poderia recorrer para apoiar a sua leitura. É o que acontece no trecho a seguir, quando, repentinamente, a narrativa passa da terceira para a primeira pessoa:

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 atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha *me*

causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, *penso eu*, por tudo isso relutaram – duas, três vezes *meu* passaporte voltara a porto Alegre sem o visto – temendo com certeza que *eu* quisesse imigrar como tantos patrícios. (NOLL, 2003, p.16). (Grifo meu.)

As histórias se embaralham de tal maneira que, diante das constantes mudanças da voz narrativa, o leitor tem a impressão de que, ao ler o livro que o protagonista está escrevendo, ele está acompanhando não apenas o enredo, mas também o próprio processo de escritura do livro que tem em mãos. Dessa maneira, Noll dissolve não apenas as delimitações entre a sua história e a história escrita pelo narrador-personagem, mas também qualquer tipo de fronteira entre vida e obra, realidade e ficção, dificultando a delimitação de sua obra dentro de caracterizações e nomeações pré-estabelecidas. Sem a divisão de capítulos nem mesmo de parágrafos, a narrativa transcorre toda num bloco único de texto, misturando, além das narrativas do autor e do narrador-personagem, fatos históricos, lembranças fragmentares, projeções, ficção e imaginação. O aspecto geral da narrativa é de um rascunho, uma escrita fragmentar, incompleta, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Quem era ele afinal, por que se roía a ponto de o levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos, como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ainda não tivera tempo de notar dentro de si? De quem ele gostava, por quem se apaixonava? Por aqueles jovens atletas, pois eram todos atletas no colégio, menos ele, o contemplativo, o que cultivava a inércia, o que vivia para se refugiar nas pausas que jamais saravam. Ao revolver seus membros e espumar como um cão raivoso, ele recobriria os movimentos, a pronta ação dos machos. Mas esse resultado não se deu de fato, olha ele ali sentado na frente de um café de Bellagio, como se fosse apenas o gerador de um olhar que a nada reconhecia mais, nem mesmo o lago di Como cercado de montanhas de topos nevados, nem mesmo essa vista do seu estúdio na Fundação americana, tudo lhe parecia um mero quadro arrancado de seu berço histórico (NOLL, 2003, p.23).

De acordo com Diana Klinger, com esse constante “movimento de aproximação e afastamento entre a(u)tor e personagem”, Noll elabora um sujeito que oscila entre atuar e representar. Em outras palavras, ao realizar uma *dramatização de si*, coloca em cena um sujeito duplo que, como o ator no palco teatral, é ao mesmo tempo real e fictício, ator e personagem. Em sua narrativa, Noll constrói, simultaneamente, a figura do narrador e a do autor, ao mesmo tempo expondo e questionando o sujeito que temos diante de nós. Klinger explicita esse paradoxo:

Quando o ator entra na cena teatral, ele passa a ‘significar’, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem. O ator situa-se assim entre dois pólos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é insalvável: o ator nunca poderá estar somente ‘atuando’, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem (KLINGER, 2007, p.55).

O leitor encontra-se num território instável, onde não é possível confiar no narrador e, com isso, torna-se impossível ter certezas. O próprio narrador-personagem se pergunta onde terminariam sua imaginação e seus sonhos e onde começaria a realidade. Incapaz de oferecer garantias ao leitor em sua narrativa, em vez de esclarecer, em diferentes momentos o narrador-personagem dificulta a leitura, como, por exemplo, quando, em meio a uma cena, ele de repente acorda:

Largo um peido, finjo que choro, que me derramo em lágrimas, sacudo a cauda, empalideço... Acordo em sobressalto, é noite ainda, reconheço – tão só estou no quiosque envidraçado que penso que o guapo equatoriano foi só um sonho. Que faço na Itália?, me pergunto – e isso é Itália, se até agora só ouvi inglês e o belo português do futuro presidente equatoriano? (...) já nem sei que faço nem que digo, já nem sei se sonho. (...) Reajo, abro a porta de vidro, vou para os jardins (...); corro, grito, faço que vou despencar no precipício, morrer no fundo do lago di Como, tudo é mentira, me refaço (...)" (NOLL, 2003, p.45).

Vivendo uma situação de estrangeiro e acometido por uma espécie de “déficit linguístico”, o narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio* encontra dificuldades para se comunicar verbalmente com o outro através do idioma estrangeiro e compreender exatamente o que está acontecendo e sendo dito ao seu redor. “(..) tudo eu ouvia como sempre ouvia os cortesãos da Fundação, pegando pedaços, nacos de frases, logo me desinteressando” (NOLL, 2003, p.38). O que ele consegue captar das conversas são trechos de sentido incompleto, pequenos fragmentos lacunares de frases que ele completa como bem entende. “Ouvia o burburinho e preenchia o pensamento com bobas sentenças que lhe sedavam o íntimo um pouquinho” (NOLL, 2003, p.24). Sua indisposição para conversas com outros personagens não se deve apenas à dificuldade em compreender o idioma estrangeiro, mas também à sua tendência “berkeleyana” de optar pelo sensorial em vez da “feitiçaria” ou artificialidade da linguagem. Encarcerado “numa masmorra anterior à lógica da frase” (NOLL, 2003, p.25), o narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio* não consegue alcançar o fio infinito, claro e retilíneo em que reside o sentido unânime para a prática do convívio e anseia por uma “comunicação imediata”, sem a intermediação dos códigos linguísticos.

Ele sabia, sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra, apenas se embebedaria daqueles sons sem semântica, não se comprometeria com nenhum assunto, em pensamento continuaria disposto tão-só para aquele parágrafo do livro *in progress* que teimava em não avançar, temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguira revelar antes nem nos livros nem na vida: sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito, muito longe do caos a que pretendia aludir: esse mesmo – o seu (NOLL, 2003, p.25).

Além da situação de estrangeiro e do problema de comunicação verbal, a sinceridade, a autenticidade e a referencialidade da história também são desestabilizadas devido à escassez de memória do narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio*. Ele se lembra vagamente de ter sofrido uma queda que, aliada aos choques insulínicos a que teria sido submetido quando mais jovem, seria a causa da perda da memória, que, segundo ele, “(...) agora apenas lhe fincava o cenho, deixando marcas com certeza, não a história” (NOLL, 2003, p.24). É na forma de marcas ou cicatrizes que o narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio* se “lembra” de seu passado e inclusive de seu companheiro que lhe teria acudido no momento da queda e que ele havia deixado no Brasil.

(...) Bellagio por onde ele andava agora com saudade do caso que tivera com esse rapaz e que acabara de se extinguir (ou não?) – ah, a sua memória depois da queda! – saudades do caso, sim, e não exatamente do sentimento teimosamente preambular que nutria por Léo (...) (NOLL, 2003, p.21).

Em *Lorde*, deparamo-nos com a história de um escritor brasileiro que viaja a Londres devido a um convite misterioso feito por um inglês – o personagem é chamado apenas de “inglês” – que representaria uma instituição britânica. Tudo o que o narrador-personagem sabe é que foi convidado para essa viagem por conta de sua obra literária e com o objetivo de cumprir uma missão até então desconhecida por ele. O escritor chega ao final do livro sem escrever uma linha sequer, sem se envolver com atividades relacionadas à sua profissão e sem ter um esclarecimento do inglês sobre o convite para ir a Londres. Diante de tantas dúvidas e incertezas, o autoquestionamento e os deslocamentos do narrador-personagem parecem ser os verdadeiros motivos da viagem e a única razão de ser da narrativa. Assim como em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-personagem de *Lorde* demonstra estar passando por uma crise de identidade e apresenta sérios problemas de memória. A tal ponto chega a sua incapacidade de reconhecer a si mesmo que ele desconfia que o inglês saiba mais coisas sobre a sua vida do que ele mesmo: “Ele sabia o que eu mesmo já não sabia mais. Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora” (NOLL, 2004, p.19), diz. As poucas lembranças que conectam o narrador-personagem de *Lorde* ao seu país, ao seu passado e à sua identidade parecem desaparecer por completo depois de ser submetido a um procedimento médico que ele não sabe qual foi.

“(...) a minha mente começava a ficar tão seletiva com nomes, que dava para se desconfiar de uma séria amnésia que vinha me atacando sorrateiramente, qual num candidato ao Alzheimer. Mas disso os ingleses nem ninguém naquela terra deveriam desconfiar. Eles tinham chamado a seu país um homem que começava a esquecer. Eles?, ou só aquele inglês louco a urdir um plano em nome de alguma instituição onde trabalhava de fachada só para mim, para mim, alguém que ele já

tinha notado que dera o arranque para o esquecimento. Talvez caísse como uma luva para o seu projeto se eu morresse sem saber o nome, a direção, um simples fio que eu pudesse seguir até chegar a alguma coisa que parecesse com sentido (NOLL, 2004, p.16-17).

Um “amontoado de carne sem nome, destino, moradia”, documentos, língua nem memória é como o narrador-personagem de *Lorde* refere-se a si mesmo em determinado momento da narrativa. Em *Berkeley em Bellagio*, o protagonista vive suas experiências como se estivesse totalmente desligado de um compromisso com um passado ou com uma identidade fixa, como se valesse apenas o que está acontecendo no presente imediato, no aqui e agora, no instante-já. Esse desprendimento o torna capaz de declarar: “Para mim eu fora sempre de Londres, não havia outra cidade, outro país. Podia afogar com minhas próprias mãos a criança que preferia continuar contando os dias a se afogar, quando voltasse a única imagem de minha infância no Brasil” (NOLL, 2004, p.36). E arremata: “A minha infância se passara mesmo nessas ruas onde eu agora tremia de frio. A puberdade, juventude, a idade adulta até aqui” (NOLL, 2004, p.36). Os acontecimentos e as memórias do narrador-personagem não apresentam um encadeamento lógico ou causal, desestruturando qualquer possibilidade de linearidade na sua história e de sentido de unidade na sua identidade.

Diferentemente da leitura de uma autobiografia, direcionada por um “pacto autobiográfico” ou “pacto de verdade”, o leitor destas autoficções de Noll depara-se constantemente com indícios da falta de veracidade, referencialidade e autenticidade do relato destes narradores-personagens. Nem mesmo eles se propõem a relatar acontecimentos verídicos ou encadeados numa sequência cronológica, isto é, eles não apresentam suas narrativas como totalmente referenciais, mas sim permeadas de lacunas, falhas. Para estes narradores-personagens, nome, idade, identidade e nacionalidade já não dizem nada, são pura ficção: “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, p.52), lemos em *Berkeley em Bellagio*. Em vez de cerrar o “eu” numa identidade fixa, como tentam fazer os autobiógrafos clássicos, ou vestir uma máscara única e coerente, os narradores-personagens das autoficções de Noll encenam sua subjetividade como um devir, em constante transformação. A impressão que temos diante desse tipo de *escrita de si* é que a identidade assemelha-se ao movimento de um barco à deriva num rio que não se sabe onde desembocará. O narrador-personagem improvisa sua escrita de acordo com o que encontra pelo caminho: “Botaram no lixo o figurino de um espetáculo? Enrolei-me no manto” (NOLL, 2004, p.85).

A ação e o corpo parecem ser as únicas certezas dos protagonistas das autoficções de Noll. É por esse motivo que uma frase do narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio* pode ser considerada uma espécie de mote dos protagonistas de ambos os livros: “(...) não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação (...)” (NOLL, 2003, p.11). Percebemos, então, que, para esses narradores-personagens, conhecer e saber aproximam-se de inventar e criar, de mentir, fingir; assim como ser aproxima-se de agir e sentir. Em meio à sua crise de identidade, o narrador-personagem certifica-se da sua existência não através de abstrações, como idade, nome, nacionalidade, mas unicamente através da existência física e das sensações, principalmente as mais abjetas. Conforme as narrativas autoficcionais de Noll se desenvolvem, os narradores-personagens deixam de ver sentido em buscar a si mesmo e acabam optando por buscar-se no próprio corpo e é a ele que recorrem sempre que querem certificar-se de sua existência:

(...) me coço todo como sempre faço em situações assim, tenho ainda meus ovos, apalpo-os, arregaço meu prepúcio, mostro minha glândula para essa escuridão formidável, medieval, meu pau expele um cheiro desagradável de graxas substâncias, fede, sim, pois é: nas catacumbas eu me rendo (NOLL, 2003, p.52).

Ao apelar constantemente para a sua corporeidade, os narradores-personagens de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* encenam uma escrita que se assemelha a uma improvisação teatral. Enquanto a escrita do autobiógrafo clássico é marcada por um alto grau de consciência, em suas autoficções, Noll encena uma escrita improvisada, como se ele não tivesse idéia do que será dito na linha seguinte e não fosse capaz de adivinhar como terminará a narrativa. Seus narradores-personagens performáticos realizam um “balé solitário” sem pé nem cabeça: “As pessoas me olhavam pelas ruas como se vissem nessas alturas uma assombração. Hein?, hein?, eu abria os braços como a dançar um bailado irrefutável, passando as mãos pela minha genitália às vezes (...)” (NOLL, 2004, p.56). Ao encenar uma *escrita de si* que não passa pelo filtro da consciência e não parece possuir um sentido definido ou uma função, como se fosse um fluxo ininterrupto de mudanças e improvisações (*work in progress*) sem uma fronteira clara entre autobiografia e ficção, Noll revela-se um *performer*. Sua escrita, que, à primeira vista pode parecer autobiográfica, é um ato performático, isto é, uma encenação, através do corpo, de uma dupla transgressão: da realidade para a ficção e desta de volta para a realidade.

Em determinado momento, o protagonista de *Lorde* declara ter descoberto o verdadeiro motivo de sua viagem a Londres, que pode ser interpretado como uma pista para alcançar a resposta da pergunta central tanto de *Berkeley em Bellagio* quanto de *Lorde* –

“quem sou eu?”: “Tinha vindo para Londres para ser vários (...). Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil” (NOLL, 2004, p.28). Em vez de buscar construir uma máscara fixa para si ou despir-se, revelar-se por completo, os narradores-personagens de Noll experimentam diferentes maneiras de ser. Eles não se contentam com uma única identidade; querem ser vários e acabam perdendo a si mesmos no jogo teatral de trocar de máscaras – máscaras essas que não são objetos descolados de seu corpo e que seriam sobre ele depositados, a fim de esconder ou disfarçar o seu verdadeiro rosto, mas o seu próprio corpo em transformação.

Numa de suas inúmeras andanças pela cidade, o narrador-personagem de *Lorde* decide entrar numa loja de cosméticos para comprar um produto que lhe amenize as rugas e as marcas da idade. Presenciamos, então, a cena de um ator forjando sua máscara para subir a um palco. Na loja mesmo, a vendedora testa um pó compacto que ele resolve comprar. Diz o narrador-personagem: “Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar” (NOLL, 200, p.17). Depois de sair da loja de cosméticos, ele vai a um salão de beleza e pinta os cabelos, vestindo por completo uma das diversas máscaras que usa ao longo da narrativa. A máscara que o narrador-personagem veste, entretanto, não é perfeita. “A tinta escorria pelas minhas têmporas fazendo uma melecada desgraçada misturada à minha maquiagem. Crostas de base ruíam, despencando sobre o pano alvo que ela me colocara de proteção” (NOLL, 2004, p.31). Diante do próprio leitor, o narrador-personagem veste e tira sua máscara num jogo incessante, como se, ao mesmo tempo em que o leitor estivesse assistindo a um espetáculo, tivesse acesso também ao *backstage*.

O que a princípio parecia uma busca por uma identidade, revela-se então uma busca dos narradores-personagens por livrarem-se de uma forma fixa, por tornarem sua indefinição maior do que eles mesmos, ultrapassando a imagem de si que eles mecanicamente engendraram para os outros. Essa identidade fluida que está sempre a escapar leva o narrador-personagem a sentir uma espécie de cansaço. Sua vontade de não atribuir a si mesmo uma forma fixa, de ser vários em um só, transforma-se num “sede imensa de não ser nada” (NOLL, 2004, p.104), levando-o a buscar um estado de vulnerabilidade diante do meio e do outro. Diz o narrador-personagem de *Lorde*: “O meu cansaço não pedia sono, mas, porra!, a real indistinção entre os corpos, os volumes, os formatos” (...) 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, 2004, p.62). E o que era, a princípio, uma busca pela resposta para a pergunta “quem sou

eu?”, transforma-se numa vontade de despojar-se de qualquer forma que possa atribuir-lhe um significado fixo, uma identidade. O personagem se transforma num “sujeito mínimo”, isto é, num sujeito cuja subjetividade, segundo Florencia Garramuño, é pura materialidade moldada através dos sentidos, das sensações e do corpo. Os narradores-personagens das autoficções de Noll são sujeitos despersonalizados, isto é, ao abrirem-se ao mundo sensorial, deixando de lado a razão, perderam a autoridade sobre suas identidades.

Sei com toda a certeza que estou de novo no meu corpo e que ele dói, dói tudo o que tinha pra doer, até que eu me levante, vá tomar uma ducha e depois nu diante do espelho me aperceba de que o meu corpo já cansou da dor, para sempre, que ele triunfou, é belo, com ele eu poderia conviver o resto dos meus dias, mesmo que esses dias se somassem em séculos; conviver com ele feito agora, trazendo para trás o meu prepúcio, examinando a minha glândula, olhando no espelho pros meus olhos, meu nariz, a boca, os dentes que não sabem o que é doer há muito, muito mesmo; eu já conheço esse meu corpo inteiro, e nele virá alguém, eu espero, e o fará sentir aquilo com que eu já nem contava mais tocando nesse outro, nesse aqui agora assim tão branco quanto eu próprio, magro, veias salientes, a franja recuada para que a testa toda, os olhos, o sorriso sejam beijados e morram outra vez, mais outra e outra... (NOLL, 2003, p.63-64).

Como o *performer* busca desfazer as cristalizações e convenções da linguagem através da ressignificação do discurso do corpo, este passa a ser palco de uma transmutação incansável e acaba por tornar-se, também, lugar para a improvisação e o inverossímil. Os enredos de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* se desenvolvem como se os narradores-personagens falassem unicamente através da linguagem corporal – uma linguagem que parece a todo instante estar sendo elaborada e usada pela primeira vez. Uma linguagem virgem, intocada e sem vícios de significados e referencialidades, que o escritor só é capaz de alcançar através do discurso de um corpo que age espontaneamente, improvisadamente.

Que importância teria a semântica da prosa mais esclarecida a quem só ansiava se abraçar ao seu quintal? (...) não haveria ele nesse corpo perpetuamente redivivo enquanto houvesse pensamento, fábula, história, ele pensou, coçando-se ao infinito (NOLL, 2003, p.33).

Segundo Klinger, é através das passagens acerca das vivências do narrador-personagem e das referências ao ato da escrita que a autoficção se revela uma “máquina de produzir mitos do escritor”. E é exatamente a partir da encenação da sua “inapetência para a palavra escrita” (NOLL, 2004, p.93) – pelo menos a palavra escrita que usamos no dia-a-dia, cerrada em significados bem delimitados – que Noll constrói o “mito do escritor” contemporâneo. Esse mito corresponde à atividade de um escritor-*performer*, que, através de um improviso, busca erigir não um império das palavras ou uma imagem completa de si, mas diluir-se, como se vivenciasse uma espécie de “império dos sentidos” (NOLL, 2004, p.72). O escritor contemporâneo seria aquele cuja escrita não obedece à razão, mas que escreve como

um ator que improvisa, como quem produz “um livro que se faz sozinho”, diante do leitor, como uma espécie de *work in progress*. Diz o narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio*:

(...) é só sentar à frente do meu laptop e pronto, lá vem a história que eu não conhecia ainda, é isso, a história que eles querem que eu faça: conte uma história, não complique (...) (NOLL, 2003, p.70).

Noll engendra, assim, um jogo cético acerca da (sua) identidade de escritor. Desprovido de um núcleo duro, imutável, o “mito do escritor” contemporâneo revela-se um “mito vazio”, isto é, o mito de um sujeito esvaziado de subjetividade abstrata e transbordante de concretude, fluxos e fluidos. Este “mito vazio” do escritor contemporâneo é envolto, portanto, por um contorno moldável: o corpo. O escritor-*performer* não busca representar a sua identidade ou a sua essência, já que ele não quer forjar para si uma unidade identitária ou subjetiva e aceita ser guiado pela sua natureza mais primordial, mais primitiva – pelo seu corpo em devir. Com esse objetivo, Noll pretende provocar no leitor de suas autoficções a sensação da sua presença física em plena criação e improvisação. Essa sensação se dá através de uma escrita que simula um ato performático, ou seja, uma escrita que parece fluir sozinha e que encena a presentificação do autor, como se, no momento da recepção, o leitor assistisse a uma *performance* improvisada do autor-ator sobre um palco. Além das referências ao momento da escrita, do arranjo não-linear da narrativa e do apagamento das fronteiras entre alta e baixa literatura – através do apelo ao abjeto, por exemplo –, estratégias apontadas por Leiris para criar o “efeito de presença” do autor, diversas cenas das autoficções de Noll reforçam a prevalência do corpo na construção do “mito vazio” do escritor contemporâneo. Uma cena de *Berkeley em Bellagio* na qual o escritor-*performer* parece questionar o ato autobiográfico de revelar-se em seus escritos é bastante representativa desse “mito vazio” do escritor contemporâneo:

(...) eu ali, parado, no retângulo envidraçado, correntes farradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoço tamanha curiosidade alheia?, o 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... (NOLL, 2003, p.53)

Se em *Berkeley em Bellagio* e em *Lorde* essa escrita improvisada é encenada através, principalmente, do discurso do corpo, podemos dizer que em *Lorde* o papel do corpo é ainda mais elevado. O narrador-personagem revela-se mais *performer* do que escritor, já que, durante a viagem, não chega a escrever uma linha sequer: seu corpo é o único que fala. A existência do narrador-personagem aflora através da superfície da pele e do corpo, e essa

corporeidade não reflete uma subjetividade ou traduz qualquer outra abstração; ela aponta, sim, para o próprio corpo – não aquele corpo embalsamado pela linguagem, mas o corpo antes da divisão ou da clivagem especular, ou o corpo primordial. Ao eleger o corpo como protagonista de sua própria existência, os narradores-personagens das autoficções de Noll não apenas libertam o corpo do cárcere da linguagem, devolvendo a ele o papel de lugar de origem da linguagem; estes protagonistas aceitam a sua natureza mais primitiva, a sua existência enquanto regida pelos apelos do corpo que dificilmente sustentamos face a face – o desejo, a dor, o prazer, a doença, a morte. Estes protagonistas são corpos e estes corpos não apontam para uma subjetividade nem resumem-se a uma materialidade imediata; estes corpos são carne e nervos submetidos a forças tanto que incidem sobre ele quanto que ele projeta em direção ao meio. Estes personagens são “sujeitos dionisíacos” – possuem “corpos indomáveis” que são guiados unicamente pela “vontade de potência”.

Esse retorno ao corpo primordial possibilita a fusão e a indiscernibilidade entre o eu e o outro. O ponto máximo da expressão da corporeidade e da primordialidade desse corpo, assim como da dissolução das fronteiras entre as coisas e pessoas, pode ser apontado na cena final de *Lorde* – já comentada no primeiro capítulo –, quando, depois de uma relação sexual com um homem que conhecera na noite anterior, o narrador-personagem torna a se olhar no espelho e enxerga não mais a si mesmo, mas sim o outro.

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele (NOLL, 2004, p.109).

Apesar de parecerem tecer suas narrativas a partir da pergunta “quem sou eu?”, a identidade dos narradores-personagens das autoficções de Noll nunca é bem delimitada ou fixada: eles são “eu”, “ele”, “João”, “ninguém”, “escritor pretérito”, “pura massa informe”. Eles são estrangeiros de si mesmos, sujeitos que precisam se deslocar para poderem ser. Nas palavras do narrador-personagem de *Berkeley em Bellagio*, eles seriam como Berkeley, “o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem” (NOLL, 2003, p.37). A identidade desses narradores-personagens se constitui como um devir, como algo que não se constroi por meio da linguagem, mas que é performatizado através da materialidade do corpo e da encenação da percepção sensorial. Nessa encenação da busca frustrada por um núcleo identitário elementar em meio à fluidez das subjetividades, a identidade deixa de estar

relacionada a um intimismo introspectivo – como na autobiografia – e a existência irrompe através do corpo, da pele. A materialidade do corpo e a sensorialidade substituem a racionalidade e o intimismo abstrato da modernidade, que possibilitou o surgimento e a consolidação da narrativa sobre o “eu” e da autobiografia clássica. O “penso, logo existo” cartesiano é substituído por um “sinto, logo existo”. E, no entanto, resta sempre uma pergunta a ser respondida: “existo, mas sou o quê?”.

A identidade dos narradores-personagens das autoficções de Noll emana pelos poros, se constitui e transforma através do toque, da pele dos fluidos. Em vez de um indivíduo que veste uma máscara a fim de refletir uma interioridade abstrata que cabe no invólucro de um nome, temos em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* sujeitos cuja existência transborda pela pele, “nossa fonte arcaica de afeição” (NOLL, 2003, p.72). Em vez de ser constituído por uma subjetividade que é pura abstração, o sujeito, aqui, é corpo – carne, sangue e forças, confundindo-se com o meio e com o outro. Os narradores-personagens das autoficções de Noll não constroem para si uma máscara a fim de dar forma à história da sua personalidade a partir de seu nome próprio, eles são sujeitos que se aceitam como “uma quimera em carne viva” (NOLL, 2003, p.63). Uma quimera para a qual nenhum espelho pode ser útil:

Foi a primeira vez que lembrei que nunca mais me olhara no espelho. O que estava ele a mirar? Esqueça, um homem sem qualificações externas, e de interno o que tinha mesmo era uma patete congênita para tomar a dianteira e ir, ir embora dali, fabricar a sua sorte em outro canto, de preferência no campo inglês, 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, 2004, p.81).

Através da sua *escrita de si* performática, Noll não busca forjar uma identidade ou uma existência de escritor para si. Ele busca justamente libertar-se do encarceramento promovido pelas delimitações, nomeações e gêneros. “Eu me preparei desde menino para atuar. (...) A escrita é apenas uma decorrência disso”, diz o escritor em entrevista. Para ele, literatura é transfiguração e o que o leva a escrever não é uma vontade de representar a realidade, mas sim uma sensação de “insuficiência com o real”. Para suprir essa insuficiência, o eu autobiográfico é mesclado com eus ficcionais. Ao fazer da autoficção uma *escrita de si* performática, um jogo cético acerca da identidade em devir e do papel do escritor contemporâneo, possibilitando a transmutação do “eu” em outro, Noll convida o leitor a uma experiência de dissolução total das fronteiras entre gêneros e entre realidade e ficção, vida e obra, eu e outro. Na leitura destes livros, não cabe ao leitor perguntar onde termina a parte autobiográfica e onde começa a elaboração ficcional, pois o único pacto proposto pelo autor-

performático é o “pacto de dúvida”. Em outras palavras, ao ler estas autoficções de Noll, o leitor percebe que a única garantia oferecida pelo autor é a indecidibilidade, a indiscernibilidade e a realidade imediata da corporeidade.

A materialidade do corpo e a plasticidade da performance que o escritor-*performer* realiza são o invólucro moldável desse “mito vazio” do escritor contemporâneo. Embora não determine o teor autobiográfico de suas autoficções, Noll caracteriza sua obra, mais do que autobiográfica, como “empírica”, como uma “celebração da materialidade”. Sua autoficção, portanto, está mais relacionada à corporeidade do que com uma possível realidade autobiográfica do escritor. É nesse sentido que podemos dizer que, ao subir no palco da autoficção, o escritor-*performer* encena uma “escrita como um ato”. Com isso, não pretendemos dizer que o escritor simplesmente imprima vestígios de sua realidade autobiográfica na sua escrita, mas que ele encena deixar rastros das circunstâncias da escrita, promovendo na sua ficção um “efeito de presença”. “Deixei de lado certo hiperrealismo, no sentido de citar nomes de rua, das geografias. Me despojei disso. Queria um teatro dentro do romance, em termos de instantaneidade, presentificação”, conta Noll. Essa encenação da “escrita como um ato” não garante uma referencialidade direta entre a obra e a realidade do escritor, mas sim uma escrita que, mais do que de palavras e significados preestabelecidos, é feita de pele, sangue, fluidos – de corpo. Trata-se de uma escrita mais física e passional do que cerebral, regida não por sintaxes, significados e referencialidades, mas por “princípios orgânicos”, de acordo com Noll. Para ele, a literatura não se faz unicamente com abstração, mas, sobretudo, com o corpo, com a existência física, que, de acordo com ele, é a única unidade que conseguimos alcançar. Conta o escritor:

Escrevo à mão, e quando escrevo, o que sai tem a ver até com a minha circulação, a respiração. Em alguns momentos que escrevo, sinto uma sofreguidão, fisicamente. A mão acompanha isso e a pontuação do texto também²⁶.

Através da escrita de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, Noll convida o leitor a uma experiência de dissolução total das delimitações entre gêneros e das fronteiras entre realidade e ficção, vida e obra, eu e outro. Ao analisar essas obras autoficcionalistas de Noll, percebemos que ele lança mão do artifício da “escrita como um ato” não com o intuito de garantir a referencialidade do texto, mas sim como um a(u)tor performático que encena a sua presença e a sua materialidade ao explorar um discurso não-convencional do corpo. No cenário da

²⁶ Trecho retirado da entrevista com Noll intitulada “‘A céu aberto’ ilumina a escuridão de João Gilberto Noll”, publicada no jornal Folha de São Paulo, em 09 de novembro de 1996. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br

literatura contemporânea, a autoficção se revela um jogo performático através do qual o autor encena a sua presença física e a sua materialidade através da ruptura do anteparo que o separa do leitor e se consolida enquanto palco para uma *escrita de si* performática através da qual o autor encena um jogo cético acerca da identidade e do papel do escritor contemporâneo. Diante da indecidibilidade consolidada pelo “pacto de dúvida”, o indivíduo passa a se reconhecer na primordialidade do corpo que é carne e forças, dispensando qualquer forma de espelho – a imitação, a autobiografia, a consciência. O escritor contemporâneo abre mão de um invólucro fixo para realizar um jogo de despir-se de máscaras que nunca chega ao fim – depois de tirar uma máscara há sempre uma outra por baixo, e outra, e outra... Em meio ao incessante jogo de trocar de máscaras, a pergunta que o narrador-personagem se coloca – “quem sou eu?” – nunca é respondida por meio de palavras, mas sim através de uma dança improvisada e sem sentido, cujo ponto máximo de despojamento é a transmutação do “eu” em outro. O corpo se torna o palco das transmutações incessantes do escritor-*performer*, já que é através do discurso do corpo que o autor encena uma escrita capaz de romper o suporte do livro e dar ao leitor a impressão de estar diante de um ator performático sobre um palco, em pleno espetáculo.

4. CONCLUSÃO

Apesar de os narradores-personagens dos romances de João Gilberto Noll serem frequentemente incluídos por pesquisadores e pela crítica numa cultura niilista da ferida ou do enfraquecimento, buscamos, no presente trabalho, ensaiar uma análise afirmativa do sujeito nolliano, que vai na contramão da maioria das teorias acerca do sujeito contemporâneo e da sua representação na literatura produzida nos dias de hoje. Apesar de, à primeira vista, poderem parecer “sujeitos mínimos”, fracos ou esvaziados, os narradores-protagonistas de Noll não se encontram na posição do “herói do absurdo” ou, conforme defende Alexandre de Amorim Oliveira, do “Sísifo Pós-moderno”, isto é, um sujeito que se empenha no “trabalho inútil e sem esperança” de atribuir-se uma identidade, reconstruindo infinitamente um rosto para si mesmo a fim de preencher o espaço vazio deixado pela sua “identidade perdida”. Em vez de buscar se reconhecer ou construir para si uma identidade, os narradores-personagens de Noll querem desconstruir suas identidades e subjetividades, despir-se das convenções culturais, das significações, dos sentidos e das filosofias. Eles querem, na verdade, desidentificar-se. Eles abrem mão do ideal de autonomia e deixam de submeter-se ao espelho-anteparo da cultura ocidental que cindiu o sujeito em corpo e alma, relegando ao corpo um papel inferior. Desprovido de rosto – ou de uma identidade bem delimitada e fixa – o sujeito das narrativas de Noll não se reconhece no espelho e sim na primordialidade do seu corpo, na sua animalidade. Através do seu “corpo indomável”, este sujeito, a que chamamos “sujeito dionisíaco”, experimenta a realidade e o mundo, do qual se reconhece como parte integrante. “Desde o livro de estreia, *O cego e a dançarina*, os narradores de Noll”, lembra Schollhammer, “sempre padecem do contato com a realidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.119). Eles são, portanto, “apaixonados” verdadeiros ou “vítimas da paixão”, isto é, vítimas de forças invisíveis que atuam sobre ele. A força desses sujeitos está justamente no seu gesto de quebrar os espelhos – da consciência, da identificação, da idealização – e empreender um retorno à sua natureza mais primordial, devolvendo ao seu corpo o papel de lugar de origem de toda linguagem.

Nos romances de Noll aqui analisados, os corpos são um constante fluxo de forças que jamais se estancam e os narradores-personagens, desprovidos de um rosto definido, assemelham-se entre si e parecem ser sempre os mesmos ou prolongar a sua “existência” (ficcional) uns nos outros. Apesar de não termos limitado esta análise a apenas um romance de Noll, não tivemos a pretensão de abarcar neste estudo toda a sua obra. Contudo, podemos dizer que o conjunto dos romances de Noll – pelo menos aqueles analisados aqui – pode ser

interpretado como um só corpo, segundo a concepção nietzscheana de corpo: uma unidade plural ou uma multiplicidade em contínua mobilidade e mudança. Um “mundo fascinante e misterioso” (BARRENECHEA, 2009, p.74) em devir. Acreditamos, portanto, que exista uma espécie de “força contínua de ligação” (FERRAZ, 2010, p.97) atuando entre as narrativas de Noll, unindo-as num corpo ao mesmo tempo único e múltiplo. Essa força de ligação seria o que Maria Cristina Franco Ferraz identifica nos quadros *A dança I e II* de Matisse²⁷. Nesses quadros, vemos corpos dançando numa roda e, mesmo que alguns estejam de mãos dadas e outros de mãos soltas, a energia de ligação e movimento nunca é rompida. Pensamos que com os romances de Noll acontece o mesmo: apesar do limite ou da descontinuidade física entre os livros e dos pontos finais que encerram as narrativas, os romances de Noll parecem estar interligados uns aos outros, numa roda que não para de se movimentar.

Maria Cristina explica que:

(...) essa energia e esse movimento dançado se sustentam na imanência da virtualidade, que permanece atando os corpos, fazendo com que circulem energias contínuas e infinitas. As mãos que se soltaram sublinham exatamente a força do movimento dançado, que as ata numa roda virtual (FERRAZ, 2010, p.97-98).

Os corpos que analisamos neste trabalho – seja o corpo das narrativas de Noll, os corpos de seus narradores-protagonistas ou ainda o corpo do próprio escritor enquanto um autoficcionista – reclamam a todo instante a sua imanência, isto é, a sua existência independente de qualquer tipo de espelho ou reflexão – a razão, a identificação, a referencialidade, a transcendência etc. Ao quebrar os espelhos e apontar sempre para si mesmos, numa espécie de “eterno retorno” em devir, esses corpos dão uma espécie de cambalhota: ao mesmo tempo que afirmam a sua corporalidade, a sua imanência, eles apontam para além do corpo tal qual nos habituamos a entender no contexto da cultura ocidental. Estes corpos transcendem a sua própria materialidade porque, ao remeter a eles mesmos, apontam para além da simples materialidade ou fisicalidade do corpo, já que estes corpos são carne e nervos submetidos a forças, ou seja, são corpos submetidos a algo que se encontra para além da matéria. Em outras palavras, estes corpos não se revelam num simples olhar, pois são aparições materiais de algo que está além da matéria: as forças invisíveis com as quais está constantemente em luta.

Para realizar esse retorno ao “corpo primordial”, o principal artifício utilizado por Noll em suas narrativas é a *performance*, através do qual o corpo é libertado da reflexividade dos

²⁷ Ver quadro no anexo C.

espelhos e conquista novamente o seu papel de lugar de origem de toda linguagem. Nos romances de Noll, os corpos é que são os protagonistas das narrativas: são eles que sentem, vivem e falam. Podemos dizer que Noll utiliza em suas narrativas uma linguagem física, material, sólida, isto é, uma “linguagem feita para os sentidos”, a que Artaud atribui ao melhor teatro: aquele foge da “ditadura da palavra” e se manifesta materialmente, dirigindo-se, primeiramente, aos sentidos, em vez tentar acessar o espírito e a razão. Trata-se de uma “linguagem ativa e anárquica” que não pretende narrar, explicar ou elucidar e que abandona os limites usuais dos sentimentos e das palavras. “(...) as idéias claras”, diz Artaud, “no teatro como em qualquer outro lugar, são idéias mortas e encerradas” (ARTAUD, 1986, p.66). Em vez de explicar ou representar palavras e frases, esta linguagem de sinais, signos, gestos e posturas representa, segundo Artaud, ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, aproximando-se, portanto, da metafísica.

Podemos aproximar o que Artaud fala acerca do teatro oriental de tendência metafísica da literatura de Noll, onde uma massa compacta de gestos, sinais, atitudes e posturas constitui uma “linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos” (ARTAUD, 1986, p.69-70). Essa linguagem que parte do corpo e vai para além do corpo, da física, levaria o pensamento a tomar “atitudes profundas” que Artaud chama de “metafísica em atividade”.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem exprima aquilo que ela não exprime habitualmente: é servir-se dela de um modo novo, excepcional e inusitado, é restituir-lhe suas possibilidades de abalar fisicamente; é dividi-la e reparti-la ativamente no espaço; é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes seu poder de ferir e de realmente manifestar alguma coisa; é voltar-se contra a linguagem e suas origens baixamente utilitárias, suas origens de fera encurralada, puramente alimentares; é, enfim, considerar a linguagem sob a forma de *Encantação* (ARTAUD, 1986, p.70).

Essa linguagem corporal engendrada por Noll em seus romances, além de devolver ao corpo o papel de lugar de origem da linguagem, desafia o que Artaud chama de “medo metafísico”, isto é, a maneira ocidental, antipoética e limitada de considerar as coisas, limitando-se sempre ao utilitarismo pragmático dos espelhos e da reflexão consciente. Através da literatura-corpo de Noll, transcendemos o corpo e somos levados para um lugar repleto de segredos que não somos capazes de descobrir; escapamos da “nossa ignorância profunda do espírito de síntese e de analogia” (ARTAUD, 1986, p.71), do domínio do conhecido, do consciente e racional, dos limites daquilo que o pensamento do dia-a-dia nos permite alcançar.

Aqui, portanto, falar em corpo não é simplesmente falar de matéria, mas, sobretudo, falar de forças que estão para além do corpo e não cessam nunca de agir sobre ele – fazendo-o

mover-se, no caso dos narradores-personagens, ou escrever, no caso do autoficcionista. Se os narradores-protagonistas de Noll não possuem rosto, também as suas narrativas não entregam ao leitor respostas ou chaves para as questões que surgem no decorrer de suas linhas. Tanto os corpos quanto a própria narrativa se apresentam na forma de enigmas para os quais não é possível encontrar uma resposta única – menos ainda uma resposta certa. Diante desses enigmas, o leitor, por sua vez, é levado a transcender a materialidade – tanto a sua própria quanto a dos personagens das narrativas de Noll – e vivenciar experiências que ultrapassam o corpo, a corporeidade. Do movimento circular de retornar sempre ao corpo, o leitor é lançado para fora da materialidade, da corporeidade, e ganha um território repleto de enigmas indecifráveis. Nesse movimento, o corpo transcende a realidade física e Noll consegue propor uma experiência metafísica tanto a seus personagens quanto a seus leitores, aproximando a sua literatura-corpo da literatura-intimista-metafísica de Clarice Lispector. Podemos dizer que, ao remeter constantemente ao corpo em suas obras, Noll realiza um movimento repetitivo semelhante a um indivíduo que, perturbado por questões abstratas, entra numa espécie de transe, colocando-se a caminhar em círculos, dando voltas e voltas num mesmo lugar. Enquanto o sujeito impõe ao seu corpo esse movimento inconsciente e repetitivo – reflexivo –, o pensamento vagueia, transportando-o para além de sua existência física. No fim, o que resta ao leitor da obra de Noll são enigmas, que continuarão levando-o para além da materialidade do corpo e da suposta função pragmática especular, num jogo de espelhos infinito. Assim, Noll oferece aos leitores de suas narrativas um espetáculo que visa à transcendência, ou, em suas palavras, “aquela coisa um pouco religiosa que foge da mesquinhez do dia-a-dia”²⁸.

²⁸ Trecho retirado da entrevista “É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nessa viagem”, feita por Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas e publicada na revista Autores Gaúchos 23, em 1990.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. “A encenação e a metafísica” e “Para acabar com o julgamento de deus”. In: *Os escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1986.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. “Os abismos superficiais”. In: *Da sedução*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. “Tela total”. In: *Tela total – mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.

CASTELLO, José. “A máscara arrancada”. Disponível em: <www.joaogilbertonoll.com.br>

CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava: um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (EdUERJ), 2001.

CHIARA, Ana Cristina. “Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível”. In: CHIARA, Ana Cristina; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em Foco: escritas da intimidade*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2008. v. 4.

DIAS, Ângela Maria. “A sublimação do abjeto em Valêncio Xavier”. In: *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. “Valores do abjeto: uma introdução”. In: *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento – do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996. Disponível em: www.scribd.com/doc/13092954/Hal-Foster-O-Retorno-do-Real

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. “La experiencia y sus riesgos”. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividad: Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia. “O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia”. In: *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. “Los restos de lo real”. Disponível em: www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/z_garramuno.php

_____. “La experiencia y sus riesgos”. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividad: Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da Urgência – Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KIFFER, Ana. “Eskatos X Skatos (A abjeção em Artaud)”, In: *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

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

_____. “Artur Barrio e Hélio Oiticica: políticas del cuerpo”. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividad: Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LE GOFF, Jaques. “O Corpo”. In: *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. “O ABC da crítica literária”. O Globo, suplemento “Prosa & Verso”, 29 de maio de 2010.

MATESCO, Viviane. “Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira”. In: *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

_____. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Ecce Homo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A Gaia Ciência*. Curitiba, PR: Hemus, 2002. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=oTWKQxZpXbQC&printsec=frontcover&dq=nietzsche+gaia+ci%C3%Aancia&hl=pt-BR&ei=NltZTbTGIIjGgAe35ZXIDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=espelho&f=false >

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

_____. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. Entrevistas “Casi desconocido em espanhol, Noll es uma de las voces más originales de la narrativa brasileña. Comparado a Beckett, dice que lleva su sintaxis hasta el limite, hasta llegar a rozar el error”, por Oliverio Coelho, publicada no suplemento N, no jornal El Clarin, na Argentina; “É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nessa viagem”, por Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas, publicada em Autores Gaúchos 23, em 1990; “Copo de Mar”, de 1996; “‘A céu aberto’ ilumina a escuridão de João Gilberto Noll”, por Bernardo Ajzenberg, publicada no jornal Folha de São Paulo, em 09 de novembro de 1996; “Em busca da obra em aberto”, publicada na Revista A, em 2000; “Realidade e ficção”, por Cristina Zaccaria, publicada na revista Cultura-e, do Banco do Brasil, em novembro de 2001; entrevista feita por Carlos Herculano Lopes, publicada no jornal Estado de Minas, em novembro de 2002; “A literatura vive um renascimento”, por Cláudia Nina, publicada no Jornal do Brasil; disponíveis no site oficial do escritor: www.joaogilbertonoll.com.br

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *A Identidade Esquecida: a experiência do sublime por um narrador pós-moderno*. Rio de Janeiro. 2004. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004.

PINTO, Silvia Regina. “Desmascando Territórios Ficcionalis: aventuras e per versões do narrador”. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (Org.). *Armadilhas Ficcionalis – modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. “Harmada: para além do Realismo”. In: BORBA, Maria Antonieta Jordão (Org.). *As partes da maçã – visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. “Ficção de mão dupla”. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). *Linhas de Fuga – trânsitos ficcionalis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. “A desordem do discurso, ou: gatos, sorrisos e axolotes”. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *Literatura e Ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. “Notas sobre o realismo”. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a207.html

ROCHA, Thereza. “A fisicalidade no teatro do século XX. Do rosto ao corpo: uma política”. In: *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

ROLNIK, Sueli. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2002.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TREECE, David. “Prefácio”. In: NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLAÇA, Nízia. “Os imageiros do contemporâneo: representações e simulações”. In:

_____. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. “As palavras, os corpos e as fronteiras do humano”. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

ANEXO A - *Estudo baseado no retrato do Papa Inocência X, feito por Velázquez, de Francis Bacon.*



ANEXO B - *Estudos para um Auto-Retrato*, de Francis Bacon.



ANEXO C - *A dança*, de Matisse.

