



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

Debora Guimarães Avila Mendonça

**Performance, identidade e trânsito:  
uma leitura de *Berkeley em Bellagio***

Rio de Janeiro  
2009

Debora Guimarães Avila Mendonça

**Performance, identidade e trânsito:  
uma leitura de *Berkeley em Bellagio***

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

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro  
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

N793 Mendonça, Debora Guimarães Avila.  
Performance, identidade e trânsito: uma leitura de Berkeley em  
Bellagio / Debora Guimarães Avila Mendonça. – 2009.  
70 f.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Noll, João Gilberto, 1946- . Berkeley em Bellagio – Teses. 2.  
Identidade (Psicologia) na literatura – Teses. 3. Pós-modernismo  
(Literatura) – Teses. 4. Sujeito (Filosofia) na literatura – Teses. I.  
Carneiro, Flávio Martins. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação

---

Assinatura

---

Data

Debora Guimarães Avila Mendonça

**Performance, identidade e trânsito:  
uma leitura de *Berkeley em Bellagio***

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

Aprovado em: 13/03/2009

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida  
Departamento de Letras da PUC-Rio

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Regina Pinto  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro  
2009

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Leila e Fernando, pelo incentivo carinhoso, permanente e incondicional em todas as minhas empreitadas. E pela ajuda financeira, sem a qual este trabalho dificilmente se realizaria.

Ao meu orientador, Flávio Carneiro, por ter acolhido meu projeto, pelo apoio e atenção durante todo este processo.

Aos amigos, que compartilharam as angústias desta trajetória. Minha gratidão pelas longas conversas e debates que estão, sem dúvida, presentes em toda esta dissertação.

Aos demais professores, que sempre acrescentaram muito com suas idéias, e pelos estímulos criativos que suas aulas despertaram. E pelo que acrescentaram em minha formação acadêmica.

Aos professores, Silvia Regina Pinto e Lenivaldo Gomes de Almeida, que ora compõem a Banca Examinadora.

Mas conte, conte o que de fato  
acontece nesse não-acontecer

*João Gilberto Noll*

## RESUMO

MENDONÇA, Débora Guimarães Ávila. Performance, identidade e trânsito: uma leitura de Berkeley em Bellagio. 2009. 70 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este estudo investiga, a partir de um romance de João Gilberto Noll, aspectos que marcam grande parte da narrativa contemporânea brasileira. Privilegia o romance *Berkeley em Bellagio*, como uma narrativa que concentra questões cruciais de nosso tempo e da ficção contemporânea, tais como: crise das identidades; a fragmentação do sujeito; ficção e autobiografia; a construção da figura autoral; as relações entre trânsito espacial e descentramento da identidade; escrita performática e os usos do corpo.

Palavras-chave: Ficção contemporânea. João Gilberto Noll. Crise de identidade. Autobiografia. Narrativa performática. Corpo.

## ABSTRACT

This study investigates, through a novel by João Gilberto Noll, aspects that mark great part of brazilian contemporary narrative. It analyses the novel *Berkeley em Bellagio* as a narrative that concentrates crucial questions of our time and of contemporary fiction, such as: crisis of identities; fragmentation of subject; fiction and autobiography, construction of authorial figure, relations between spatial transition and the decentering of identity; performative writing and the uses of body.

Keywords: Contemporary fiction. João Gilberto Noll. Crisis of identities. Autobiography. Performative writing. Body.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 – Breve percurso do conceito de sujeito.....	8
2 – Pós-moderno ou pós-utópico?.....	13
3 – A ficção pós-utópica.....	15
4 – Breve análise ilustrativa.....	17
2 – UM LIVRO QUE SE PRODUZ QUASE SOZINHO.....	22
2.1 – Identidade e memória.....	23
2.2 – Ficção e autobiografia.....	26
2.3 – A construção da figura autoral.....	31
3 – A RELAÇÃO METONÍMICA ENTRE PAISAGENS E SENTIDOS.....	35
3.1 – As paisagens.....	37
3.2 – Berkeley.....	38
3.3 – Bellagio.....	41
3.4 – Porto Alegre.....	43
4 – PERFORMANCE, NARRATIVA PERFORMÁTICA E CORPO.....	47
4.1 – A performance em Berkeley em Bellagio.....	49
4.2 – Performance e narrativa performática.....	52
4.3 – <i>Lorde</i> .....	59
4.4 – <i>Acenos e Afagos</i> .....	62
5 – CONCLUSÃO.....	66
6 – REFERÊNCIAS.....	67

## INTRODUÇÃO

Observamos que nas últimas três décadas, nos estudos referentes à pós-modernidade, de um modo geral, é cada vez mais recorrente nos depararmos com os conceitos de um sujeito fragmentado, de identidades deslocadas, descentradas, fraturadas. Na ficção contemporânea, especificamente, a discussão central não é outra: o sujeito perdido, cindido.

Nesta dissertação, propomos uma leitura do romance Berkeley em Bellagio, de João Gilberto Noll, a partir de três aspectos que figuram como desdobramentos da idéia de fragmentação do sujeito: a identidade, o trânsito espacial ligado ao trânsito existencial e as relações entre performance, narrador performático e a presença do corpo.

Para tanto, antes de entrarmos nestes temas mais específicos, é necessário que se faça entender claramente o que se quer dizer com “descentramento” ou “fragmentação” do sujeito. Nossa intenção é, portanto, realizar certas perguntas que nos permitam avançar com segurança no tema.

Como passo inicial, foi escolhido o conhecido texto de Stuart Hall, *Identidade cultural na pós-modernidade*, que traça um panorama do percurso do sujeito ao longo da história. O objetivo de Hall é avaliar o que se pretende indicar como crise de identidade. Verificar se a mesma existe e, existindo, pensar em que ela consiste, que caminhos está tomando, que fatores a precipitaram, de que forma ela ocorre e quais são suas conseqüências.

### 1- Breve percurso do conceito de sujeito

Hall parte da constatação de que há um conjunto de mudanças estruturais de um tipo diferente, que abalaram, no fim do século XX, não só as concepções de identidades culturais (de gênero e classe, por exemplo) que antes eram a garantia de uma

localização sólida do sujeito no mundo, como afetaram a própria noção interna de identidade pessoal, de um sujeito integrado. É a este processo duplo, que abala as relações do indivíduo dentro da sociedade, em relação à sociedade, e para si mesmo, em relação a sua percepção de si próprio, que se nomeia descentramento, ou "crise de identidade". Assim, Hall observa:

Naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também "pós" relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade – algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos.(Hall, 2002:10)

Assim, para esclarecer como se dão estas mudanças no percurso histórico, Hall define três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O primeiro se refere ao entendimento do sujeito como um indivíduo coeso, unificado, centrado, "cujo 'centro' consistia num núcleo interior". É o sujeito de Descartes, que com seu "cogito" colocou o indivíduo, racional, pensante, no centro do conhecimento. Com John Locke, a identidade é definida como uma "mesmidade" (*sameness*) de um ser racional, o sujeito é o indivíduo soberano, figura central da modernidade. Nesta concepção, o sujeito é simultaneamente agente racional do conhecimento e "sujeitado" a suas próprias práticas. O sujeito do Iluminismo era aquele que se acreditava essencialmente o mesmo desde seu nascimento até sua morte. Sendo o eu sua identidade pessoal, observa-se o forte individualismo que marca esta idéia de identidade.

Em seguida, Hall fala de um sujeito sociológico que, já imerso nas sociedades modernas, que começam a se tornar cada vez mais complexas em suas relações, adquirindo uma forma mais social e coletiva, passa a compreender que o sujeito não é tão centrado quanto se acreditava, tampouco permanecia o mesmo ao longo de sua existência.

O sujeito passa a se constituir também através de suas relações com a sociedade, sem entretanto negar completamente a existência de um núcleo interior essencial, o "eu real", mas reconhecendo que este está em permanente diálogo com o lado de fora, o que o expõe a mudanças. Ou seja, que era também através de outras pessoas próximas, por exemplo, que ele construía sua percepção do mundo, de certo modo "interativa" entre a identidade e o eu. Esta concepção da identidade, que agora considera o exterior,

proporciona o preenchimento de uma lacuna antes aberta entre o indivíduo e a sociedade, o sujeito sociológico, como bem ilustra o nome, já se reconhece ligado à estrutura social, não mais isolado dentro de seu eu interior. Desta forma, opera-se dentro da sociedade moderna uma espécie de “sutura”, como diz Hall, entre o sujeito e a sociedade, unificando-os em uma só estrutura.

Segundo Hall, dois eventos de relevância contribuíram para a formação da idéia de sujeito moderno. O primeiro foi o surgimento da biologia darwiniana, na qual “o sujeito humano foi ‘biologizado’” e “a razão tinha uma base na Natureza e a mente um “fundamento” no desenvolvimento físico do cérebro humano”(Idem:31). O segundo foi o nascimento das ciências sociais que, segundo o autor, colocou em ação transformações desiguais. São elas:

.O ‘indivíduo soberano’, com as suas vontades, necessidades, desejos e interesses, permaneceu a figura central tanto nos discursos da economia moderna quanto nos da lei moderna.

. O dualismo típico do pensamento cartesiano foi institucionalizado na divisão das ciências sociais entre a psicologia e as outras disciplinas. O estudo do indivíduo e de seus processos mentais tornou-se o objeto de estudo especial e privilegiado da psicologia.

. A sociologia, entretanto, forneceu uma crítica do ‘individualismo racional’ do sujeito cartesiano. Localizou o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas as quais, argumentava, subjaziam a qualquer contrato entre sujeitos individuais. Em consequência, desenvolveu uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa ‘internalização’ do exterior no sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social (...), constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (Ibidem:31)

Ao longo do século XX, argumenta Hall, o sujeito, antes estável, vai se tornando algo fragmentado e imprevisível. Podemos destacar a primeira metade do século XX como princípio desta transformação do sujeito associada, ainda, ao surgimento do modernismo.

O sujeito começa a perceber que possui dentro de si vários “eus”, e que sua identidade pode variar muito ao longo de seu percurso existencial. É a este sujeito, sempre em estado “suspenso”, “provisório”, que Hall denomina “uma celebração móvel”: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”(Ibidem:13). O fundamento desta concepção é que o sujeito reconhece que

possui, dentro de si, identidades não só diferentes como contraditórias. Elas não orbitam em torno de um eu centrado e coerente, ao contrário, vão se complementando, se substituindo, estão em constante transformação. Neste momento, a identidade plenamente unificada passa a ser pensada como uma fantasia, que só acreditamos existir por insistirmos em criar uma história sobre nós que nos justifique, o que Hall chama de uma “narrativa do eu”.

Se, por um lado, temos o sujeito que se reconhece como vários, por outro, surge também a figura do sujeito alienado, exilado, “colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.”(*Ibidem*:32)

Hall ressalta como um aspecto importante destas transformações do conceito de identidade o caráter das mudanças no período que denomina modernidade tardia. Com isso, refere-se ao processo de globalização e seus impactos sobre a identidade. Sobre a especificidade destas mudanças, o autor cita a célebre frase de Marx: “Tudo que é sólido se desmancha no ar”(Marx e Engels,1973 *apud* Hall,2002:70). Trata-se de uma era em que a velocidade e aceleração dos processos produtivos no mundo do trabalho se incorporam à vida privada, são sociedades de mudanças constantes, tudo aquilo que se concebia como imutável, seguro, estável, passa a sofrer transformações irrefreáveis. Nisso consiste a diferença básica entre as sociedades ditas “tradicionais” e as “modernas”:

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. (Giddens,1990 *apud* Hall, 2002:37-8)

Por outro lado, nas sociedades modernas, marcadas pelas mudanças rápidas, as experiências não mais são pensadas em relação a um passado, mas em relação a outras experiências, em um movimento contínuo de reflexão.

Além de Giddens, Stuart Hall cita ainda as análises da modernidade tardia feitas por David Harvey e Ernest Laclau. Se, para Harvey, a modernidade tardia é um signo de forte ruptura com o passado e em si mesma, ou seja, está constantemente em processo de ruptura também em seu interior, para Laclau ela assume o signo do deslocamento. Para ele, a sociedade moderna é aquela que não mais reconhece seu centro, senão seus vários desdobramentos. Elas são marcadas pela “diferença”, “são atravessadas por

diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito – isto é, identidades – para os indivíduos.”(Hall,2002:17). Embora diferentes, Hall ressalta que as três concepções de modernidade tardia carregam em comum os traços da descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento.

Em relação ao sujeito pós-moderno, Stuart Hall lista, ainda, cinco eventos, ocorridos na segunda metade do século XX, que contribuíram para o descentramento definitivo do sujeito cartesiano.

O primeiro descentramento seria em relação à teoria marxista e sua redescoberta nos anos 60. A releitura da idéia de que os homens não podem ser autores ou agentes de sua própria história, uma vez que dispõem apenas das condições que lhes foram deixadas, resultou no pensamento de que o marxismo havia deslocado a noção de agência individual, sendo o indivíduo parte do contexto histórico. Neste sentido, Marx coloca que a sociedade é, antes de tudo, totalidade de máxima complexidade, que não possui partes simples. Não é algo caótico, aleatório, é um sistema de relações dentro do qual se situa o sujeito, enquanto ‘ser social’. Assim, cada estágio de desenvolvimento do ser apresenta um rol de contradições que são distintas, e estas também são históricas, elas não sobrevivem ao ser, mas são constitutivas. Ser é processo.

O segundo evento foi a teoria do inconsciente elaborada por Freud, segundo a qual nossas características pessoais e subjetivas são constituídas a partir de processos psíquicos do inconsciente, passando ao largo do entendimento da razão. Esta concepção derruba o conceito de sujeito cognoscente dotado de uma identidade plenamente unificada, restando apenas, como Freud ressalta, o desejo, a fantasia de uma identidade fixa e estável.

Segue-se a este evento o trabalho de Ferdinand Saussure. O lingüista dizia que nós não podemos ser os atores daquilo que dizemos, pois a língua, sistema social, preexiste a nós. Assim, “Falar numa língua não significa apenas expressar nossos pensamentos originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (*Ibidem*:40)

O quarto descentramento é atribuído ao pensamento construído por Michel Foucault sobre a ‘genealogia do sujeito moderno’. Ao analisar as instituições, regimes e mecanismos disciplinares da modernidade tardia, suas formas de controle, vigilância e coação, Foucault exhibe o paradoxo de uma sociedade que, enquanto exerce todo seu potencial regulador, imprimindo uma sociedade aparentemente organizada e coletiva, aumenta de mais a mais sua margem de sujeitos individualizados, excluídos e isolados.

Como último evento que contribuiu para o descentramento do sujeito cartesiano, Hall cita o advento do movimento feminista. O impacto deste movimento juntamente a toda uma onda de novos movimentos sociais associados à década de sessenta, deu origem ao que entendemos hoje por políticas de identidades, nas quais cada grupo possui reivindicações e interesses específicos. “Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante.” (*Ibidem*:45)

## **2- Pós-moderno ou pós-utópico?**

Com Stuart Hall, pudemos acompanhar o percurso do sujeito até o presente momento, habitado pelo sujeito pós-moderno. Embora Hall utilize o termo pós-modernidade, sua preocupação está voltada para a questão da crise de identidade. Sendo assim, o autor faz uso do termo pós-modernidade sem se aprofundar em seu emprego. Contudo, não podemos ignorar a polêmica sobre a pós-modernidade, que vêm se estendendo desde os anos setenta e principalmente a partir dos anos oitenta. Ao que parece, a base da discussão em torno da nomenclatura está no tipo de relação que esta possui com a modernidade. Se, para alguns, a pós-modernidade é um momento de ruptura com a modernidade, para outros, como Lyotard, o pós-moderno seria uma fase do moderno, com suas transformações e diferenças que ele denomina “condição pós-moderna”.

Flávio Carneiro, ao analisar a ficção brasileira no fim do século XX, opta por utilizar a nomenclatura proposta por Haroldo de Campos que, ao invés de falar em uma pós-modernidade, analisa o período que se segue à modernidade como um período pós-utópico. Nas palavras de Flávio Carneiro:

A designação me parece mais precisa que o pós-moderno, por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambigüidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o pós sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado. (Carneiro, 2005:13)

O período utópico, segundo Campos, seria então aquela fase da modernidade, que vai aproximadamente da geração de 20 até os anos oitenta, marcada pelo *princípio*-

*esperança*. A expressão, de Ernst Bloch, ilustra claramente os princípios que regem o imaginário cultural e estético modernista e moderno. Notamos na produção estética deste período a presença constante de três fatores, comuns às gerações citadas.

Percebemos a presença de um projeto muito bem delineado, são gerações em que os indivíduos cedem em seus projetos estéticos individuais em prol de uma linguagem em comum, de uma “identidade utópica”. Tais projetos vanguardistas possuíam cada qual seu adversário também definido. Assim como observamos nas gerações de 20 o enfrentamento do “gosto aristocrático, a mesmice burguesa”(Idem:14) e, em 30, o combate às opressões, denúncia ao coronelismo e às desigualdades, com os concretistas vemos um adversário claro, o conservadorismo da Geração de 45.

Mais tarde, com a geração de 70, a ditadura se impõe como um claro adversário enquanto sua derrubada e a revolução constituem o projeto em comum. Portanto, como quer Haroldo de Campos, todo movimento de vanguarda, por ser uma prática prospectiva, carrega em si, não só a marca da luta contra um adversário em comum através de um projeto estético ou ideológico bem definido, como possui também a marca latente do desejo de ruptura, corte, de descoberta e instauração do novo, da novidade, o que confere ao movimento um certo caráter missionário.

Após a literatura dos anos 70, guiada, em grande parte, pelo romance-reportagem, relatos memorialistas, testemunhas, confissões, contos-notícias e prosa alegórica, entramos no período dito pós-utópico. A década de oitenta, período de frustração generalizada, de abertura política, de um lado, e crise das ideologias, de outro, vem acompanhada de uma literatura, no plano nacional, já desiludida.

Segundo Flora Süssekind:

Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa. (Süssekind, 1993:257)

Esvaziadas de sua função, as investigações dos romances-reportagem, na esteira da vertente realista, tão forte na literatura brasileira, são substituídas pelas perseguições e caçadas da novela policial. Do outro lado, os romances confessionais, testemunhos e diários, relatos políticos de experiências pessoais e questionamentos existenciais, extrapolam a esfera do eu ganhando dimensões de relato histórico. É o momento dos romances de fundação. É um momento, portanto, de transição, de estudo de novos



caminhos. Note-se, entretanto, que não houve uma ruptura brusca ou tentativa de mudança radical, sendo ambos, o romance policial e o de fundação, releituras de seus antecessores, ou, como quer Flora Süssekind, “soluções de continuidade, em diferença”(Idem:258). Sobre a transição do utópico ao pós-utópico, Haroldo de Campos assinala:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. (Campos, 1997:268)

É baseado nas concepções de poesia do “agora” e de “agoridade”, de Octavio Paz e Benjamin, respectivamente, que Campos tece sua teoria. Deste modo, não há mais o anseio ou a necessidade de se recorrer a uma oposição ferrenha a um passado. A poética do pós-utópico repousa no princípio-realidade, no “agora”, pois, se não nega o passado, reconhece nele uma “pluralidade de passados”.

Poética do “agora”, pós-utópica ou pós-moderna, o importante é sublinhar que houve um deslocamento fundamental para compreendermos a literatura contemporânea.

Nas palavras de Flávio Carneiro:

O deslocamento de um imaginário marcado por um desejo de mudança radical e, sobretudo, por uma visão otimista do futuro, para um outro, no qual não há projetos grandiosos mas apenas o desenrolar minucioso do dia-a-dia.(Carneiro, 2005:19).

### 3- A ficção pós-utópica

Na ficção, o pós-utópico é também a era das pequenas coisas, dos pequenos eventos, de narrativas que versam sobre o ordinário, a falta de perspectivas, enfim, ganhando voz aquele sujeito que Stuart Hall classificou como o sujeito pós-moderno.

Outro deslocamento ressaltado por Flávio Carneiro, e também por Silviano Santiago, no artigo *O narrador pós-moderno*, se dá nas relações entre o escritor e o mercado editorial e os meios de comunicação de massa. Flávio assinala que embora a geração de dos anos 20, por exemplo, tenha dialogado com esses meios, como a publicidade e o cinema, o diálogo estabelecia-se em virtude da forma, das novas

estruturas que esses meios apresentavam, não ao conteúdo (ideologizante e massificante).

O diálogo que a geração dos anos 80 vai estabelecer com a mídia se dá de diversas formas. De um lado, temos o romance policial, por exemplo, que se utiliza não só da linguagem jornalística, lembrando os romances-reportagem, como das formas de linguagens midiáticas em geral, através do emprego de uma escrita veloz, abundância de diálogos e de referências constantes a elementos da cultura de massas. No entanto, nesses romances, além da profusão de referências “populares”, há também um diálogo com a dita “alta cultura”, através de referências eruditas. Esta mescla de referências gera um curioso resultado, tornando o romance palatável, passível de se tornar um *best-seller*, ao mesmo tempo em que também atrai a atenção dos leitores mais exigentes. Romances, portanto, em camadas, que estão ali, presentes, mas podem ser lidas ou não. Esta é uma das vias de inserção do escritor no mercado. Assim, o escritor dos anos 80 passa a se relacionar de uma forma diferente com o mercado editorial, sem a culpa, complexo ou obrigação de estar à margem para ser bom, visando a atingir o público e as vitrines.

Em outra direção, temos também as narrativas de formato ensaístico de autores como Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, que vão dialogar de outro modo com a linguagem midiática. Seja em *Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, *Em liberdade* ou em *O cego e a dançarina*, verificamos que a linguagem do ensaio se apresenta como via para se discutir fronteiras, limites, ou melhor, diluir os limites, agora porosos, entre antes pares opostos, como: ficção e não-ficção, ficção e biografia/autobiografia, engajamento e cultura de massas, mídia e “alta” cultura, tradição e ruptura.

O romance de Silviano Santiago, *Em liberdade*, por exemplo, ao criar o que seria o diário de Graciliano Ramos após sua saída da prisão, questiona não só os limites entre ficção e biografia, como promove “uma reflexão sobre as relações entre intelectual e Estado no Brasil”(Süssekind, 1993:266), constituindo-se em um suplemento à própria leitura que se tem da época. Segundo o próprio autor, inclusive, toda a noção de pós-modernidade está diretamente associada à idéia de suplemento. Suplemento porque o autor entende que a pós-modernidade acrescenta novos dados em relação ao que foi produzido na modernidade, o que difere completamente da concepção de pós-modernidade enquanto ruptura.

#### 4- Breve análise ilustrativa

Como já dito, os relatos pessoais, diários e testemunhos, que proliferam na produção literária do período ditatorial, passam por uma releitura na geração seguinte. Uma outra via de releitura, diferente daquela de Silviano, vai buscar no anonimato as reflexões sobre o sujeito. Assim, em contraposição aos egos expostos da escrita biográfica, aos relatos pessoais, proliferam personagens anônimos, urbanos, transgressores, testemunhas silenciosas do caos. Para Flora Süssekind, a ficção dos anos 80 expõe de modo particular as fraturas do ideal de objetividade e construção da identidade nacional. Segundo a crítica, estas discontinuidades se percebem de maneira mais evidente através do narrador.

A figura mesma do narrador, a subjetividade, postos em questão seja, como em *Stella Manhattan* e *O nome do bispo*, numa ficção mais próxima ao ensaio, onde protagonistas e intrigas, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade. (*Idem*:258)

A autora desenvolve a noção de vitrine enquanto um espaço de mediação, que estaria entre o segredo e a exposição, entre o espetáculo e o privado, exposição e intimidade. Como em vitrines, os narradores do anonimato, das pequenas coisas, do insignificante, contam suas histórias. Inspirada pela autora, que desenvolve sua análise a partir de um conto de João Gilberto Noll, *Marilyn no inferno*, do livro *O cego e a dançarina*, realizaremos uma breve análise de um outro conto, retirado do mesmo livro, com o objetivo de elucidar os aspectos da ficção contemporânea levantados por ela.

Como um roteiro cinematográfico, o conto *Cenas imprecisas* se abre em plano geral: “Não vemos ninguém neste cais deserto. Há vento a esmo, para duas ou três folhas de jornal que se debatem, para encrespar as águas esquecidas deste rio.” (Noll, 1991:92). O mote inicial é o trágico fim de uma cidade, que será inundada por conta da construção de uma represa e que, já tendo sido abandonada por todos os seus habitantes, recebe uma última visita. O narrador, que se diz refugiado de um hospício, filho do

dono destas terras, é esta única testemunha, que nos conta em poucas linhas sua história pessoal.

Os rastros do apagamento, da desmemória, sobre a qual repousa a narrativa, se anunciam desde seu princípio: as águas esquecidas, a morte, o cais desprotegido, o limo nas pedras, a cidade abandonada e os habitantes que se foram.

Neste deserto narrado, há um corte na narrativa, na transição de um parágrafo a outro, e nos é informado que este narrador morreu: “Este rapaz não foi descoberto pelos funcionários da Construtora da represa e terminou mesmo tragado pelas águas.”. E que devemos continuar a história apesar disso: “Passemos então para os antigos habitantes desta cidade, dizem que eles também enlouqueceram.”

Entretanto, esta transição, embora brusca, pois que se trata da morte do narrador, é taticamente operada através do que em cinema chamamos um plano de corte. Plano este, puramente visual, cinematográfico, que existe para proporcionar aos olhos o tempo de leitura da cena: “Uma cobra passa gelada entre as pedras.”. Estas palavras, não sabemos quem as proferiu, se o primeiro ou já o segundo narrador, são palavras ditas de fora da narrativa, como um plano de transição.

A partir daí, o novo narrador descreve a decadência em que os antigos habitantes se encontram, praticando atos subumanos e subjugados ao fazendeiro, dono das terras. O grotesco e o nojo entram em cena, remetendo aos textos do chamado realismo sujo, de forma que os habitantes, que “vivem deitados pelos cantos, se coçando, se maldizendo, rindo furtivas gargalhadas” – um perdeu os dentes e se recusa a comer, a outra se alimenta de restos da lata de lixo – encenam um espetáculo de abjeção.

Policiais chegam com a informação de que o filho do dono das terras, após fugir do sanatório, assassinara uma mulher e desaparecera. O fazendeiro, que “trazia a braguilha aberta e seu pênis gosmento e seu escroto derramavam-se envoltos em moscas”, resolve o problema promovendo uma orgia para todos no bordel, como forma de apaziguar o burburinho que se deu após o crime. O abjeto, que se situa nas fronteiras entre o que é repulsivo e causa fascínio simultaneamente, se completa, na cena, com uma referência ao *Oito e meio*, de Fellini, através do fazendeiro - “o velho passou a noite toda vestido de domador, açoitando o ar e quem mais pegasse com um pesado relho.”. O cineasta, não por acaso, diga-se de passagem, também possui seu repertório próprio de cenas grotescas e fascinantes.

Até aí, nos é informado pelo segundo narrador, tudo ocorreu como previra o filho, ou seja, o primeiro narrador, em uma carta suicida que se desmanchou na chuva e

nunca foi lida. É curioso que neste ponto da narrativa, o leitor pensa ter em mãos a chave do enigma: a história é narrada, de certa forma, todo o tempo pelo primeiro narrador, ou que tudo não passa de conjecturas imaginadas por este. Um pequeno trecho indica isto e uma possível volta, ou presença implícita deste primeiro narrador, frente ao óbvio dos acontecimentos: “Eu quero um outro teatro, bradou ele, porque este eu conheço não sei quantos milhares de vezes.”

O que se passa depois, porém, não fora previsto, desfazendo a primeira hipótese e atirando o leitor novamente no campo da incerteza. Após a festa, o fazendeiro amanhece morto e os policiais, não encontrando o culpado, promovem um massacre completo. O conto é todo guiado por referências metalingüísticas e cinematográficas, do fazendeiro, tal o personagem de Fellini, ao policial, que associa a cena do bordel a um filme de faroeste, ao ponto de representar literalmente o personagem:

O policial que lembrara da mexicana e de John Wayne não deixou que o silêncio o confundisse e berrou que os métodos policiais tinham voltado a ser sucintos, rápidos no gatilho, e que tivessem certeza de que ninguém sairia dali com vida se o criminoso não se apresentasse. (*Idem*:95).

Ficção e realidade se misturam e o que era fantasia, os filmes de *bang-bang*, interfere na realidade do texto. O policial realiza o massacre como nos velhos tempos, velhos tempos estes dos filmes. Ainda no conto, diante da tragédia, o narrador completa:

E isto o rapaz que fora tragado pelas águas, o filho, não tinha previsto. Como prever esta cena mentirosa, traçada pela imaginação doentia de alguns atores e pela culpa de tantos figurantes que se mantinham de pé mais mortos que o próprio morto? Como prever e relatar numa carta pré-suicida um final de comédia de costumes tão transfigurado e longínquo da obviedade da vida? (*Ibidem*:96)

E eis que, aquilo que não poderia ser previsto, o absurdo, o fantasioso, ganha consistência, e o inverossímil se faz realidade. A vida, como comédia de costumes, imprevisível, com seus atores e figurantes, fruto de alguma imaginação doentia. Ou, como coloca Sússekind: “O simulacro que dá uma rasteira no que parecia real.” (*Sússekind*,1993:260)

Neste conto, estão reunidos alguns aspectos próprios desta ficção que optamos por chamar de pós-utópica e, também, da própria ficção de João Gilberto Noll, por isso sua análise minuciosa.

Os personagens são anônimos, designados apenas por características pontuais, que nos permitam identificá-los dentro do texto, como “o homem que fora tragado pelas águas”, “o policial que tinha lembrado da mexicana e de John Wayne”. A narrativa de ritmo acelerado, com cortes quase cinematográficos, imprime uma dinâmica rítmica e visual tal que faz incorporar ao corpo do texto, à estilística mesmo, o conteúdo ficcional, porque em Noll, forma e conteúdo marcham em contigüidade absoluta. Desta forma, a espetacularização da vida, a história que de súbito se transforma em uma performance de horror, com ares de filme de velho oeste, não poderia ser narrada de maneira diversa.

A temática, a dos pequenos eventos, daquilo que ninguém vê, da história que ninguém soube ou lembrou de contar, a da exposição e ausência de justificativa do e para o absurdo. Outro aspecto a ser ressaltado é o “quê” de policial, gênero tão caro à ficção contemporânea, que a estrutura da trama possui. Três crimes são cometidos: o assassinato de uma mulher, pelo primeiro narrador, o assassinato do fazendeiro após a orgia e o massacre de todos os habitantes da cidade extinta. O enigma: quem narra o texto? De um lado, não se sabe tudo foi fruto da imaginação daquele último visitante da cidade que, diga-se de passagem, deixa escapar sua sede de caos, de algo diferente - “Eu ando pelo cais como se procurasse a tocaia deste dia” – e como uma válvula de escape se vingava de seu pai e dos outros habitantes da cidade através da seqüência trágica que é a narrativa. Por outro lado, pois nada se fecha, em um cenário de massacre e após a morte do narrador, só um terceiro, um olhar de fora, seria capaz de contar o ocorrido.

Temos, portanto, amalgamados no conto, aspectos cruciais da narrativa, não só dos anos oitenta, mas que se estendem até a contemporaneidade. A opção por uma análise detida e prolongada do conto de Noll pareceu, no percurso da escrita deste texto, uma via mais rica e pessoal de interpretação e demonstração das características principais da ficção das últimas décadas. Além disto, a interpretação da ficção a partir dela, do material mesmo ficcional, se mostrou, para mim, um caminho mais interessante de abordagem, figurando quase que como método desta dissertação. Assim, finalizo esta introdução e inicio a dissertação em si, com uma citação de Auerbach que elucidada, o que tenho em mente como forma de trabalho:

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção

só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto.(...)

Em pesquisas desta espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível. Não estava, de modo algum, interessado em oferecer somente aquilo que servisse, no sentido mais estrito, à minha intenção; pelo contrário, empenhei-me em acomodar os múltiplos dados e dar a minhas formulações a correspondente elasticidade. (Auerbach, 1976:501)

## 2 – UM LIVRO QUE SE PRODUZ QUASE SOZINHO

Uma narrativa dividida em três momentos. O personagem-narrador, um escritor, professor convidado de uma universidade, em Berkeley, dá aulas de cultura brasileira. Parte para Bellagio, a convite de uma instituição americana, para lá escrever um romance. Regressa, após um longo período, a Porto Alegre. No entanto, *Berkeley em Bellagio* não é uma narrativa revestida de fatos, mas de idéias e pensamentos.

Oscilando entre terceira e primeira pessoas, é uma narrativa que, poderíamos dizer, se escreve dentro de si mesma, pois o romance encomendado que o escritor produz parece ser nada menos que o próprio romance que se tem em mãos. É uma narrativa que pensa a memória, o sujeito fragmentado, perdido no redemoinho da vida, o corpo, a sexualidade, a palavra, enfim, o ato de escrever. É como se estivéssemos mais uma vez diante do mesmo personagem, que perpassa a ficção de Noll, este sujeito descentrado, com a exceção de que neste romance ele encontra, aparentemente, algum acalanto dentro da turbulência, como veremos adiante. Sobre o personagem recorrente na obra de Noll, Flávio Carneiro observa:

O narrador do romance de Noll faz parte de uma família de leitores desencantados. Vivem na cidade grande a experiência do anonimato, da solidão absoluta, da falta de sentido das coisas. Passeiam pelas bibliotecas públicas, pelas ruas movimentadas, entram nos cinemas, bares, cabarés, sem entender como e para que funciona tudo isso. Personagens que esperam, sem muita convicção, que algo aconteça. (Carneiro, 2001: 98)

Este sujeito, talvez cansado demais para ficar perplexo diante do mundo, perpassa quase todas as narrativas do autor, o que aponta para uma característica fundamental de sua obra: sua estrutura cíclica. Parece haver um encadeamento entre os romances, os quais formam uma grande história que não tem fim. A estrutura destas narrativas incorpora os sentimentos de não pertencimento, de fluidez das relações e do isolamento de indivíduos que, no contexto contemporâneo, não são bem sucedidos na tentativa de



construção de uma identidade. Sujeitos que vagam e se deixam levar pelas circunstâncias, sem interferirem no espaço e sem encontrarem para si um espaço próprio. Sujeitos “genéricos”, sem grandes expectativas, observadores da vida que os atravessa.

## 2.1- Identidade e memória

No romance *Berkeley em Bellagio*, duas questões saltam de imediato aos olhos: identidade e memória. De acordo com o crítico cultural Kobena Mercer:

A identidade se torna uma questão exatamente quando está em crise, ou seja, quando experiências de dúvida e incerteza deslocam algo que se entendia como coerente, estável, até mesmo fixo. (Mercer, 1990 *apud* Hall, 2002:43)

No início do romance, o narrador, já em Berkeley, menciona de passagem um acidente, ocorrido no Brasil, que afetou sua memória. Não sabemos o que ocorreu e, com efeito, não saberemos ao longo do romance, ficando a situação em aberto, sem solução, traço que contribui para o caráter “em aberto” da obra em geral. Nosso narrador, como outros narradores contemporâneos, não resolve problemas, não dá respostas.

Na tentativa de rememorar o episódio, o leitor presencia diversas versões que falam também do próprio processo da escrita, escrita em camadas, que se faz aos olhos do leitor, o qual testa junto ao narrador qual a melhor versão dos fatos. Já no acidente, o signo da crise se instaura, a perda parcial da memória conduz inevitavelmente a um processo de tentativa de reconstrução da mesma e, conseqüentemente, também de reconstrução da própria identidade. Observemos como se dá textualmente este processo:

Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjaría disposição para aprender mais uma língua além do seu português viciado, com cujas palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava até tempos atrás, antes de ficar assim meio esquecido depois da queda à porta do banheiro, sem o tempo de gritar por Léo, o homem a quem costumava chamar de namorado mas que lhe era bem mais, um parceiro de cuja ardência ainda lhe vinham certos laivos: um fluido indeciso, de repente inundando-o todo, sumindo de repente, sempre escorregando de sua própria mão que pretendia por vezes segui-lo, tocá-lo, fechá-lo entre os dedos – prendê-lo na boca... E

ele então o sorvia novamente, recomeçava o jogo, agora num bosque quase impermeável àquela tarde com mais azul o que um ensimesmado podia suportar... Esse homem caminhava pelo *campus* da Universidade, sim, em Berkeley, naquela Califórnia gelada muito embora ensolarada. (...) (Noll, 2003: 9)

Fato cíclico na narrativa, o acidente retorna diversas vezes, contado inclusive em versões diferentes. Basta virarmos duas páginas e o narrador muda um pequeno detalhe: “Quando caiu junto à porta do banheiro, Léo socorreu-o num instante”. Referido como “acidente”, “queda”, “aneurisma nada comprovado”, nunca é revelado ao leitor o que de fato ocorreu.

A lembrança do acidente remete a Léo, antigo namorado, que retorna através da memória do corpo. As sensações descritas referentes ao ato sexual são ambíguas. Como está situada na transição entre o que poderíamos denominar o “assunto Léo”, e o “assunto *eu*”, a descrição do ato sexual pode se estender também à relação que o narrador desenvolve com sua própria identidade. Poderíamos dizer, por conseguinte, que sua identidade, assim como a lembrança de Léo, vem à tona como “um fluido indeciso, de repente inundando-o todo, sumindo de repente, sempre escorregando de sua própria mão que pretendia por vezes segui-lo, tocá-lo, fechá-lo entre os dedos – prendê-lo na boca” (*Idem*:9). A leitura do trecho acima a partir da perspectiva da identidade nos lembra a metáfora da vida líquida, desenvolvida por Bauman:

A “vida líquida” e a “modernidade líquida” estão intimamente ligadas. A “vida líquida” é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. “Líquido-moderna” é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo. (Bauman, 2007:7)

A identidade, em estado líquido, fluida, não só é inapreensível, escorrega das mãos do narrador, como também indizível, posto que ele não consegue retê-la na boca. A metáfora é um sintoma também de uma narrativa cujos sentidos escorrem entre os dedos justo quando parecem estar prestes a serem desvendados.

A incapacidade do narrador de traduzir textualmente sua identidade, até mesmo pelo português viciado que se perdeu junto à memória, é refletida pelo verbo que, preso na boca, é engolido novamente. Para o escritor, perder a memória é perder parcialmente

a capacidade de contar. Como se constitui, então, esta identidade destituída de memória, vale dizer, de história? A indagação percorre o corpo, vem à boca, e então é sorvida novamente. Se agora não é o momento de dizer, ele muda a tática e recomeça o jogo.

Perguntamo-nos: que jogo? O jogo de ser do narrador e o jogo da ficção, do escritor. Dois sentidos que, mais uma vez, não se fecham. De fato são dois os jogos reiniciados. O homem que não consegue se definir, falar sobre si, rememorar, opta por recomeçar a tentativa pelo presente, parando de procurar dentro de si a resposta e se voltando para fora, invertendo a direção de sua narrativa, para o momento que de fato está ocorrendo: ele é um professor, que caminha pelo bosque ensolarado da universidade.

O outro jogo se dá no plano da escrita. Aquele que perde a memória e a capacidade de falar seguramente do passado muda a estratégia e recomeça a narrativa, partindo do presente, da segurança do aqui e agora. Como em um “Era uma vez”, o narrador “volta a fita” e se apresenta novamente: “Esse homem caminhava pelo campus da Universidade”. A narrativa recomeça então a ser tecida, ‘ao vivo’, sob os olhos do leitor, ainda um tanto hesitante, “sim, em Berkeley”, instituindo aqui uma marca que seguirá até o final do romance: a escrita como *work in progress*. É como se o leitor fosse convidado a participar do processo de escrita do romance que, neste aspecto, figura como metaficção por excelência.

Na continuidade do romance, nosso narrador, agora em Berkeley, representa um novo papel. Estrangeiro de si mesmo, sem consciência completa de sua história pregressa, ele agora é estrangeiro literalmente, professor convidado de Cultura Brasileira na Universidade de Berkeley.

Ele alugara aquele andar na Arch Street, em Berkeley – flores graúdas nas calçadas, as camélias que ele confundira com rosas no início, a poucos dias da primavera, depois daquelas famigeradas investidas para conseguir o visto de permanência nos Estados Unidos. Fez três vezes em vinte dias Porto Alegre- São Paulo – Porto Alegre de ônibus rumo ao consulado americano, dinheiro emprestado, levando recortes de jornais comentando seu período como escritor-residente em Berkeley, agora como futuro professor convidado, dando cursos sobre Clarice, Graciliano, Raduan, Caio, Mirisola e alguns outros, mais cursos sobre MPB, quando ele cantava sobretudo bossa nova e tropicália com um emissário de pérolas brasileiras que os alunos americanos pareciam receber com a efusão conveniente às melhores notas – para depois de formados poderem operar as

mais produtivas relações internacionais para o país deles controlar melhor o cosmos. (NOLL,2007: 14)

Caminhando pelas ruas de Berkeley o escritor recorda o tortuoso processo para conseguir o visto, necessitando comprovar sua identidade, mostrando que realmente era um escritor convidado pela Universidade. É somente durante o passeio que a recordação da desgastante empreitada desponta como flagrante de seu contraste com as ruas calmas e floridas onde ele agora reside. Vêm à baila aqui os diferentes papéis desempenhados por ele, estrangeiro, como cidadão latino-americano, taxado de imigrante ilegal em potencial, e como intelectual contratado, o que possui um status outro, privilegiado, e implica em tratamentos igualmente diferenciados, para o bem e para o mal.

A ida a Berkeley simboliza também uma trégua à penúria de sua vida no Brasil, com problemas financeiros e falta de emprego. A metrópole norte-americana funciona como uma oportunidade de adquirir, ainda que temporariamente, um status mais elevado ou, ainda de outra forma, de vivenciar, exercitar esta faceta de sua identidade.

Assim como ele, que encena o papel de escritor convidado, dentro do qual *teria mais chances de protagonizar histórias*, os alunos realizam performances junto aquele estrangeiro, ensaiando compreender súbito aquela cultura outra, quando buscavam boas notas na disciplina.

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba comenta o pensamento de Derrida, elucidando as noções de *différance e pharmakon*:

A interpretação que trabalha com a *différance* ativa a força desse *pharmakon* que é a escrita. A metáfora do *pharmakon* a que recorre Derrida permite a ilustração daquela atividade interpretativa que não se decide por um significado específico do signo, pois, contrariamente, ao se trabalhar com a *différance*, impulsiona-se a força do significante. Remetendo ao mesmo tempo para remédio e veneno, o *pharmakon* é essa *différance*, esse instante em que os diferentes significados se encontram nele, *pharmakon*, potencialmente presentes. (Borba, 2004:195)

Baseando-nos nesta metáfora derridiana, podemos arriscar interpretações mais abertas, que se mostram ideais no caso trabalhado pelo caráter ambíguo corrente da narrativa. A identidade temporária de intelectual- brasileiro nos Estados Unidos atua de duas formas distintas. Ao mesmo tempo em que age como *remédio*, solução para os problemas financeiros no Brasil, passando de desempregado a professor convidado em

uma grande universidade- lugar que lhe restitui “a prática do convívio em volta de uma refeição, sob um endereço seguro...”(Noll,2003:10). Esta identidade é também *veneno* dado que passa sua cultura àqueles que um dia se voltarão contra ele. Nas palavras de Claudete Daflon dos Santos: “O seu conhecimento, todavia, é mercadoria contrabandeada que sustenta uma política internacional que confirma a condição periférica de sua origem”(Santos, 2006:202). Neste caso, há ainda uma performance metonímica, pois o professor passa a representar o brasileiro e os alunos encarnam o paradigma imperialista. Ambos passam a encenar em sala de aula o confronto entre opressor e oprimido, superior e subalterno, encarnando as tensões centro/periferia.

Lendo o texto desta forma, trabalhando com a *différance*, constatamos que as leituras são quase infinitas, que podemos estabelecer múltiplas associações, donde despertam múltiplas possibilidades de discussões e interpretações. Fazendo emergir a força dos significantes, como quis Derrida, ampliamos a gama de leituras possíveis, antes que os mesmos se fechem em um significado apenas.

## 2.2- Ficção e autobiografia

Prosseguindo na seqüência textual, chegamos ao fim da estadia em Berkeley e, a partir de um novo convite, vamos a Bellagio. Convidado a passar uma temporada em Bellagio com fim de escrever seu novo romance, o escritor reassume o posto identidade-escritor. Este lugar revela-se composto de uma vasta pluralidade cultural, freqüentado por personagens chilenos, russos, coreanos, tchecos, filipinos, americanos em sua maioria e outros, onde o escritor ocupa, mais do que nunca, o lugar do brasileiro. É somente a partir dessa posição que consegue olhar para si e iniciar um processo de investigação da própria identidade: “Vivia ali sobretudo acorrentado a ele mesmo, a esse brasileiro se interrogando que imagem poderia causar na ‘Catedral’”(Noll, 2003:29).

Neste ponto da narrativa, um dado novo é revelado ao leitor: o escritor, nosso narrador, possui um nome, João. Na construção desta identidade irrompe agora um fator externo. Se antes o processo da escrita nos tinha sido revelado, agora há também uma mistura evidente e intencional de dados biográficos e ficção.

Uma nova camada é acrescentada à trama textual, melhor, à discussão que vínhamos desenvolvendo acerca das facetas e máscaras que compõem esta identidade. O narrador, entidade ficcional, ganha ares de real. Escritor, como Noll, de nome João,

criador e criatura se misturam e explicitam o traço mimético que vai além da representação.

Que processo seria este de mesclar ficção e realidade através da inserção de dados autobiográficos?

Ana Cláudia Viegas examina a construção da figura autoral na contemporaneidade a partir das considerações de Eleanor Arfuch sobre o “espaço biográfico”. Acerca da obsessão atual, no campo artístico e midiático, pela expressão da subjetividade, da interioridade, a autora comenta:

Considerando – repito – , como Foucault, que o autor é ‘apenas uma das especificações possíveis da função sujeito’(Foucault,1992,p.70), as construções da figura autoral na atualidade também podem ser pensadas numa trama interdiscursiva tecida pelas diversas *performances* do escritor. O termo *performance* remete a uma concepção da linguagem não como representação, mas como ação criadora e transformadora, de modo que as diversas intervenções do escritor não estão sendo consideradas como expressões de uma interioridade ou de experiências pessoais, mas como narrativas que vão tecendo identidades sempre em processo. (Viegas,2007:4)

Dito isto, podemos explorar mais um aspecto do processo de escrita de Noll. Como já colocado, a temática que é fio condutor de toda sua obra versa sobre a construção de identidades, mais precisamente, sobre a crise deste processo, que se mostra inalcançável. Esta empreitada do sujeito rumo a sua interioridade mostra-se fracassada no próprio tecido da narrativa, muitas vezes fragmentada e quase sempre inacabada. Os romances de Noll não possuem fim, terminam em aberto expondo a fratura do sujeito, quebra-cabeça que não se fecha.

Em *Berkeley em Bellagio* este processo não se dá de outra forma, temos outro sujeito cindido entre sua identidade e o mundo externo. No processo de construção de imagem e auto-imagem, o escritor se insere na narrativa como personagem iniciando, assim, o jogo entre ficção e autobiografia. Esta inserção de si como personagem constitui um exemplo claro do que seria a *performance* do escritor. Fazer de si personagem, colocar-se dentro da trama ficcional, é jogar com signos antes estanques, é exaltar exatamente o potencial criador da linguagem.

Portanto, como colocado por Ana Cláudia Viegas, estas intervenções do escritor não significam uma tentativa evidente de expressão do eu, mas antes são consideradas aspectos de “narrativas que vão tecendo identidades sempre em processo”.

Logo, o fato de Noll adentrar sua própria ficção como personagem significa o acréscimo de mais um traço a sua personagem em construção, como mais uma pista desta identidade nebulosa. Isto se evidencia na própria ao percebermos que o conhecimento do narrador, ou seja, a identificação do narrador com a figura *autor*, em nada faz do personagem um sujeito mais coerente e conciso. É como se o escritor atestasse, ao mesmo tempo, tanto a possibilidade de que ele poderia mentir sobre si, não contar sua verdade, quanto o oposto, que seu personagem não pode ser apreendido enquanto sujeito coerente nem mesmo sendo ele identificado ao autor. Melhor formulando, o escritor expõe o jogo da ficção, o qual não nos oferece terreno seguro. Não joga no campo da verdade, da mesma forma que a busca pela identificação de uma verdadeira identidade se desmantela quando se associa escritor e personagem.

Se nos ancorarmos na concepção de espaço biográfico de Leonor Arfuch podemos ir ainda mais longe. A partir da teoria sobre o gênero autobiográfico, de Philippe Lejeune, Arfuch explora o termo “espaço biográfico”, criado, porém não aprofundado, pelo teórico.

Lejeune, no intento de diferenciar a autobiografia de seus gêneros vizinhos – romances, diários íntimos, memórias, biografia, auto retrato, ensaio, romance biográfico, poema autobiográfico – atribui àquela uma série de características fixas, tais como: o personagem deve possuir o mesmo nome do autor; o texto, retrospectivo, deve conter dados reais da existência do indivíduo; a identidade do autor não deve ser posta em dúvida; o autor precisa ser conhecido previamente como um autor no momento da publicação de sua autobiografia, vale dizer, ele deve ser um autor reconhecido, caso contrário não desperta o interesse dos leitores.

Contudo estas sistematizações não abarcam a variedade de textos autobiográficos, como os romances autobiográficos, ou seja, uma autobiografia ficcional. Em resposta a esta lacuna, Doubrovski escreve um romance ao qual chama de *autoficção*. O termo, cunhado por ele, designa uma narrativa em que há referências ao campo real, como o nome do autor e fatos de sua vida, mescladas à ficção. Desta forma, a *autoficção* preencheria a lacuna deixada por Lejeune em que autor = narrador + pacto ficcional (ou romanesco).

Phillipe Gasparini, em estudo recente, acrescentou às categorias trabalhadas por Lejeune o critério *verossimilhança*. Em artigo sobre novas abordagens da escritura autobiográfica, Helmut Galle comenta a este propósito:

Enquanto para Lejeune o romance autobiográfico é sempre romance e, portanto, ficcional, Gasparini dirige a atenção para o fenômeno de que o teor autobiográfico é, em muitos casos, algo mais que um resto de factualidade que não foi suficientemente assimilada e convertida em ficção. Ao contrário, ele vislumbra, nos diversos índices autobiográficos do romance, um jogo intencionado, semelhante às escondidas infantis: o jogo admite uma outra subjetividade, diferente da subjetividade “oficial” que o autor assume e desmente ao mesmo tempo. (Galle, 2006:81)

Embora interessantes, as considerações expostas acima sobre mudanças do gênero autobiográfico talvez não dêem conta da complexidade do fenômeno. Logo, voltamos a Leonor Arfuch, que avança na questão ao formular o termo “espaço biográfico”. Com isto quer designar não apenas as relações textuais em jogo no processo de caracterização e identificação da autobiografia ou biografia, mas, além, como um espaço de “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa.” (Viegas,2007:3).

Desta forma, a autora promove um espaço de intertextualidade, interatividade, um espaço que abrange não só o texto como seu entorno. A sensibilidade desta abordagem está em identificar que, no contexto contemporâneo, já não é possível ignorar as influências, e confluências, entre a literatura e o espaço público midiático. Arfuch reconhece como fundamental o papel destes fatores externos no processo de construção da figura autoral.

No romance de João Gilberto Noll, além do espaço do livro, no qual sabemos das semelhanças entre personagem e autor, o leitor tem acesso a outras informações provenientes de fontes diversas, de outros “momentos biográficos”. Através, por exemplo, do site oficial do autor, sabemos que ele esteve realmente nos Estados Unidos e na Itália trabalhando no período em que escreveu o romance, assim como o personagem. Ou seja, é através da circulação por entre os diversos canais de comunicação que o leitor constrói hoje a figura do autor. O autor, não ingênuo, mas consciente deste processo, mistura estes elementos em sua ficção, jogando com estas informações, em uma *performance*.

Em outro artigo, Ana Claudia Viegas ressalta aspectos constitutivos dos *blogs* que podem ser aplicados aqui em referência ao romance trabalhado. Assim, diz a autora acerca da sinceridade, do estatuto de verdade, presentes nos *blogs*: “A primeira pessoa serve tanto como ‘fonte de experiências’ quanto ‘suporte para a invenção’, embaralhando os limites entre o autobiográfico e o ficcional”(Viegas, 2006:13).



Esta passagem nos permite refletir diretamente sobre o caráter da autobiografia em um tempo em que o sujeito está cada vez mais fragmentado. Em uma época em que a unidade do sujeito, como era concebida na modernidade, já não é mais paradigma, em que o paradigma passa a ser paradoxalmente a falta do mesmo, como compreender um relato que tem por essência dizer a verdade sobre um sujeito?

Este questionamento, presente em diversos teóricos, de Arfuch a Luiz Costa Lima, é colocado em xeque de maneira mais evidente na própria escrita ficcional, na literatura. A autobiografia, enquanto gênero bem delineado, passa a diluir suas fronteiras a ponto de serem pervertidas pelos escritores justamente pelo questionamento das possibilidades de se construir uma figura autoral concisa, de se relatar a verdade sobre um sujeito. Esta prática, presente não só em João Gilberto Noll, como em Bernardo Carvalho, Sérgio Sant'Anna, Rubens Figueiredo e tantos outros escritores contemporâneos, não tem se multiplicado gratuitamente senão pelo fato de uma necessidade intrínseca à literatura de perverter fronteiras estanques de gêneros, de se atualizar face ao mundo contemporâneo através de uma revisão de seus caminhos e suas possibilidades.

Assim, Silvia Regina comenta a respeito da ficção contemporânea:

A imagem da escrita transformou-se, ultimamente, deixando de ser a da inserção única e passando a ser a imagem de um conjunto de “textos” como fenômenos paralelos, numa “perversão” que revela um quadro referencial bem contemporâneo, no qual o sujeito é sempre considerado em processo e como local de contradições sem fim. A intertextualidade acaba por insinuar o que chamamos de possibilidade quase hipertextual, através do agenciamento de um imenso conjunto (virtual ou não) de referências instáveis, onde cabe ao leitor se acostumar à possibilidade de uma colagem infinita de textos, profusão de identidades que se desdobram com o objetivo de entender o mundo contemporâneo e dar uma cara à ficção que não apenas o represente, mas também transforme em sentido possível uma verdadeira ciranda de simulacros e identidades. (Pinto, 2007:5)

O que ocorre na obra de Noll senão exatamente o que foi citado acima? A ficção contemporânea de mais a mais trabalha com os signos do simulacro, descentramento, deslocamento, sujeitos em trânsito, identidades fugidias, intertextos e hipertextos. Como já colocado acima por Silvia Regina, tal processo é inerente ao quadro referencial contemporâneo, constituindo-se as produções ficcionais recentes quase numa pesquisa de novos caminhos.

O que observamos a respeito da discussão da questão da identidade, bem como da inserção do sujeito no mundo contemporâneo, insere-se de forma visceral na malha textual como busca de novas linguagens que possam representar este mundo, e, mais, construir representações que possam ir além.

### 2.3- A construção da figura autoral

Feitas estas reflexões, podemos nos concentrar agora na construção da figura autoral. Vimos com Foucault e Barthes tanto um momento de apagamento do autor, quanto de morte do mesmo. Foucault refere-se à emergência da importância das formas discursivas para que se desvele o jogo da função autor em detrimento do papel da figura autoral. Deste modo, a figura autoral sofreria um apagamento.

A crítica de Foucault à subjetividade “como princípio constitutivo do pensamento moderno”(Viegas,2007) o leva a traçar um paralelo com a “morte do homem”, falando, por conseguinte, na “morte do autor”.

Neste ponto, aportamos em Barthes, que decreta a ‘morte do autor’, em texto homônimo. Barthes, assim como Foucault, atribui a ‘guinada’ da figura autoral ao princípio de valorização do indivíduo após a Idade Média. O positivismo, filosofia de base da ideologia capitalista, teria colocado a figura do autor em relevância, ou, como quer Barthes, “concedido maior importância à ‘pessoa do autor’” (Barthes,1988:66). É também a época em que se começa a falar em direitos autorais, como havia ressaltado Foucault, o que atribui um papel completamente diferente ao autor, que agora é proprietário de suas idéias, de seu texto.

Barthes aponta para o fato de que Mallarmé foi o primeiro a detectar o problema inserido nesta nova concepção. Não seria o autor o proprietário do texto, mas antes a linguagem, pois é ela que está expressa no texto, não o indivíduo. Por essa razão, Barthes ressalta que todo o trabalho de Mallarmé foi desenvolvido na tentativa de suprimir a figura autoral, trazendo à tona a pura escritura, a pura linguagem, de forma que “só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu.’” (Idem:66).

Passando por Proust, que opera uma inversão fazendo da vida a obra, e pelo surrealismo, que contribuiu para a dessacralização do *autor*, conclui que é somente através da lingüística que a figura do autor é destruída definitivamente. A lingüística detecta que o processo de enunciação independe de seus interlocutores, de forma que o

autor não é mais que aquele que diz ‘eu’, ou seja, “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (*Ibidem*:67).

A partir deste reconhecimento, há um afastamento do autor, bem como daquele ‘Autor-Deus’, proprietário de todos os significados do texto, o que provoca uma mudança inclusive no tempo de concepção da narrativa. Se antes o autor pré-existia ao texto, através desta nova concepção dos enunciados, o autor não existe senão durante o ato de enunciação, ou seja, no próprio texto.

Considerar que o autor só exerce sua função durante o ato de escrever é colocá-lo em relação de igualdade a todos os fatores que circundam o ato de escrever. Assim, o texto passa a ser lido como um espaço de dimensões múltiplas: “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (*Ibidem*:69).

Sendo assim, a multiplicidade de redes envolvidas no texto só pode se unir em um único lugar frente ao leitor. É o leitor que irá receber o texto enquanto unidade. Barthes observa que não é a origem que determina o texto, mas seu destino, que é o leitor. Neste sentido, podemos retornar ao que dizíamos sobre o “espaço biográfico” enquanto lugar de confluências “de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”.

Se com Barthes temos uma inversão que se focaliza agora no leitor como receptor da obra e aglutinador das múltiplas redes que perpassam uma obra, com Arfuch esta concepção se alarga de acordo com o papel fundamental que os meios midiáticos assumem hoje na constituição destas redes.

No caso aqui trabalhado, é interessante cotejarmos o que já foi dito sobre a obra de Noll àquilo que o próprio autor afirma em entrevistas. No site oficial de João Gilberto Noll<sup>1</sup>, há uma página que contém depoimentos do autor sobre o romance *Berkeley em Bellagio*, dentre os quais extraímos dois:

#### PERSONAGEM COM NOME

É a primeira vez que ele tem nome, só fui me dar conta disso estes dias. Terminei o livro e achava que o personagem também não tinha nome. Depois é que um jornalista fez referência ao momento em que ele está com um americano e como eles não têm o til do João, ele brinca assim no ar de fazer um til da palavra João. E, claro, é João esse personagem, e não podia ser outro. Não apenas porque é meu nome próprio, mas porque João é João, é aquela coisa comum. Tem um lado confessional, só que mais assim

---

<sup>1</sup> <http://www.joaogilbertonoll.com.br/>

interno, imaginário, eu acho. É minha existência que move minha ficção. Mas até hoje não me senti um escritor autobiográfico. Apenas nesse livro começo a achar que tem marcas mais biográficas, na medida em que se não tivesse ido a Berkeley e a Bellagio, não teria escrito esse livro. Agora, é claro que 70% do que ele contém de história realmente eu não tive. Algumas coisas quisera eu ter vivido, mas não vivi.

#### BIOGRAFIA EM BERKELEY EM BELLAGIO

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

Fica claro a partir destes depoimentos visualizarmos a importância do papel das entrevistas enquanto gênero que influencia diretamente na construção da figura autoral. Como destaca Ana Cláudia Viegas: “ A entrevista desfaz a pretensão de toda inscrição autobiográfica de deixar uma marca única. A possível ‘unicidade’, singularidade do personagem que fala torna-se, pela voz do outro, propriedade comum, experiência comparável, ilustração do já conhecido.”(Viegas, 2007:5).

Sendo assim, o momento biográfico da entrevista contribui, não para atribuir um sentido fechado à obra, como aquele do autor proprietário de seu texto que o explica, mas se insere como um elemento a mais na trama discursiva. Admitir que seu personagem João carrega em si muito daquele João escritor é alargar os horizontes de interpretação e apreensão da obra. Soma-se ainda a isto o fato de destacar que João não é apenas o nome do personagem, nem designa somente aquele do escritor, mas que João é um nome que pode ser aplicado simplesmente ao sujeito comum, a qualquer sujeito anônimo, diluído nas massas. É interessante ressaltar a primeira frase do depoimento, “É a primeira vez que ele tem nome”, na qual o escritor deixa transparecer o dado de continuidade que existe entre seus personagens, expondo o elo que há entre eles, como se se tratasse sempre do mesmo, mas em diferença.

Como já foi comentado, este tipo de transformação das narrativas autobiográficas está presente em diversos autores da atualidade, constituindo-se este momento em uma espécie de “reconfiguração da subjetividade contemporânea” (Viegas,2007:4) e, por conseguinte, da ficção contemporânea.

### 3- A RELAÇÃO METONÍMICA ENTRE PAISAGENS E SENTIDOS

*É como se estivéssemos privados de uma faculdade  
que nos parecia segura e inalienável:  
a faculdade de intercambiar experiências.*

(Benjamin, 1994:198)

Aprendemos com Walter Benjamin, em seu conhecido artigo sobre a arte de narrar, que o narrador clássico é aquele que, imbuído de conhecimento e sabedoria, transmite experiências. O narrador clássico é representado por dois tipos arcaicos, o camponês sedentário, com seu conhecimento profundo das histórias e tradições de suas terras, e o marinheiro comerciante, portador das mais diversas histórias. Contudo, destaca Benjamin, a arte de narrar atinge sua plenitude na interpenetração desses dois tipos, ou seja, na troca entre aquele que retorna de terras distantes com muito o que contar e aquele que nunca cruzou fronteiras que não sejam as da imaginação.

Em *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino retoma o arquétipo do narrador-viajante, incorporado em Marco Pólo, apresentando, no entanto, uma visão diferente do mesmo. Esta diferença entre aquele narrador clássico e Marco Pólo se dá através da qualidade das experiências, que agora são tecidas pelo imaginário do narrador e seu ouvinte, Kublai Khan. Nas palavras de Claudete Daflon dos Santos:

Italo Calvino retoma a figura de Marco Polo para estruturar um novo relato de viagens, que se constrói em um momento em que não há mais a possibilidade do narrador clássico pertencente a uma tradição oral que processa o intercâmbio de experiências. Desta forma, em sua relação metalingüística, ou mesmo de meta-relato, o diálogo entre o narrador e seu ouvinte, no caso, respectivamente, Marco Polo e Kublai Khan, constrói a narrativa pelo sistema de combinações em que se opera o imaginário. O relato de viagem deixa de ser então apenas um processo de transmissão de experiências para ser também a construção destas através da interação entre narrador e ouvinte. A viagem se confunde, então, com o próprio discurso.  
(...)

Entretanto, em *As cidades invisíveis*, apesar de a memória ser importante no jogo narrativo, há um aspecto em sua construção que funciona como o fio condutor que se enrosca na reminiscência da viagem: o discurso. Este é, simultaneamente, construtor e construção, caracterizando o recurso metaficcional empreendido por certas narrativas pós-modernas. (Santos)

No romance de Noll nos deparamos mais uma vez com um narrador-viajante. No entanto, ao contrário de Marco Polo, o narrador de *Berkeley em Bellagio* é um viajante desencantado, que não se admira ou se surpreende em seus deslocamentos.

Este desencantamento gera uma atitude que repousa paradoxalmente sobre a inércia. O narrador se posiciona como observador, resguardando-se da vivência, ou, em última instância, da experiência, tão cara ao narrador de Benjamin. Sobre o narrador de *Hotel Atlântico*, romance do autor, Ítalo Moriconi observa: “O olhar distanciado constitui o modo pelo qual o narrador/homem-ilha aborda o mundo, o outro e sua própria consciência” (Moriconi, 1987:24).

Com efeito, também em *Berkeley em Bellagio*, o narrador raramente interage com os outros personagens. “Homem-ilha”, ele empresta seus ouvidos às elucubrações alheias, e a interação se dá no plano textual. O processo parece ocorrer da seguinte maneira: o narrador ouve o outro silenciosamente e apenas o leitor tem acesso às suas respostas, entrelaçando diretamente os participantes do jogo da escrita. A estrutura proposta pelo narrador forma um circuito que se fecha em autor- narrador-personagens- leitor.

Da mesma forma, o escritor comenta sua própria escrita através da voz de um personagem. Em conversa com um rapaz equatoriano, surgem comentários à obra do escritor, os quais, por sua vez, se ajustam perfeitamente aos personagens do autor, Noll. As fronteiras entre ficção e autobiografia, mais uma vez, são completamente diluídas abrindo caminhos ambíguos para a leitura. No texto, o discurso inflamado do rapaz:

A realidade é um jogo. Há uma ética?, perguntei. Ética, sim, mas dentro de uma vastidão amoral. Se os poderes venais puderem contribuir, que venham! Descartar?, só essa gente como 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. (Noll, 2003: 41)

A primeira frase é emblemática do que vem a seguir. O personagem de ficção comenta a realidade: um jogo. O personagem comenta a obra do narrador, que é a obra do autor, que, finalmente, é a própria obra que está sendo escrita. Estabelece-se um jogo, como em um tabuleiro circular, que, em sua execução, vai gerando emaranhados, instaurando zonas nebulosas onde antes havia fronteiras.

### 3.1- As paisagens

Narrador-viajante, desta vez ele possui um porto, o qual carrega constantemente consigo. Assim, Porto Alegre, paisagem-matriz, é o pilar que guia o olhar do viajante em suas aventuras por novas terras.

Neste romance só paisagens, o leitor acompanha o narrador no deslocamento contínuo, metáfora do indivíduo. As paisagens e passagens aparecem de tal modo impregnadas no imaginário do narrador, que se tornam elas mesmas metonímias das sensações e sentidos deste sujeito. Trânsito espacial, travessias que simbolizam o trânsito existencial.

Vejamos agora de que forma estas paisagens são pintadas, quais os procedimentos ficcionais empregados na tessitura do texto, e quais as peculiaridades das leituras deste *outsider*.

Tradicionalmente, o estudo de paisagens é um dos principais focos da geografia cultural. As concepções e abordagens usualmente aplicadas às paisagens as reconhecem como reflexos da cultura em que se situam, ou como conjunto de indícios, de rastros. No entanto, raramente esta disciplina enxergou seu objeto em relação ao contexto no qual se insere, ou seja, no tocante às relações das paisagens com a evolução dos processos sociopolíticos e culturais.

Atualmente, algumas concepções contemporâneas de abordagem das paisagens vieram contribuir para os estudos de geografia cultural. Neste sentido destaca-se já a princípio uma mudança de perspectiva. Se antes a paisagem era tratada apenas do ponto de vista do pesquisador, agora ela é observada de forma crítica, a autoridade do pesquisador dá lugar à contextualização cultural e à polifonia que integra a paisagem, fazendo emergir os mais diversos significados. São inseridas questões centrais para uma compreensão do papel, uso e produção da paisagem como um componente constitutivo dos processos sociais.

Para apreender, portanto, a paisagem de forma mais ampla, na direção oposta ao objetivismo anterior, a geografia cultural se abriu a diálogos interdisciplinares mesclando, por exemplo, elementos de antropologia cultural, ciência política e teoria literária.

Do diálogo com a antropologia cultural é aproveitada a metáfora da cultura como texto, proposta por Clifford Geertz, que por sua vez busca seu fundamento na metáfora da sociedade como texto, desenvolvida pelo filósofo Paul Ricoeur. Por conseguinte, ler a cultura como texto permite que “se leve em conta a dimensão do sentido e de sua transitoriedade, de vez que essa analogia apresenta a cultura como espécies de documentos de significação instável, abertos a múltiplas interpretações” (Mondada & Söderström, 2004:139). Apropriada a metáfora, passa-se a ler também a paisagem como um texto “cuja significação é instável e cuja escritura e leitura estão engajados em processos sociais e políticos conflitivos” (*Idem*).

Se instrumentos para uma nova análise da cultura como texto foram emprestados da teoria literária, porque não operar agora o caminho inverso? A proposta deste capítulo é dialogar com alguns elementos da geografia cultural para ler as paisagens ficcionais construídas por Noll. Compreende-se para tais fins que as ficções transbordam o mundo artístico, transformam o espaço e retroagem à ficção, formando paisagens imaginárias.

Em *Berkeley em Bellagio* a trama se passa em três metrópoles diferentes entre si, as quais por sua vez são lidas também de forma diversa pelo narrador.

### 3.2- Berkeley

Como já dito anteriormente, o romance tem início quando o narrador é convidado a ministrar um curso de cultura brasileira na universidade de Berkeley. O acesso a este grande centro de produção do saber, no entanto, de saída já se mostra problemático para o escritor, latino-americano. A paisagem começa a ser delineada revestida sempre de reflexões sobre o lugar que o narrador ocupa nos cenários:

Ele alugara aquele andar na Arch Street, em Berkeley – flores graúdas nas calçadas, as camélias que ele confundira com rosas no início, a poucos dias da primavera, depois daquelas famigeradas investidas para conseguir o visto de permanência nos Estados Unidos. Fez três vezes em vinte dias Porto Alegre- São Paulo – Porto Alegre de ônibus rumo ao consulado americano,



dinheiro emprestado, levando recortes de jornais comentando seu período como escritor-residente em Berkeley, agora como futuro professor convidado, dando cursos sobre Clarice, Graciliano, Raduan, Caio, Mirisola e alguns outros, mais cursos sobre MPB, quando ele cantava sobretudo bossa nova e tropicália com um emissário de pérolas brasileiras que os alunos americanos pareciam receber com a efusão conveniente às melhores notas – para depois de formados poderem operar as mais produtivas relações internacionais para o país deles controlar melhor o cosmos. (Noll, 2003:14)

Caminhando pelas ruas de Berkeley o escritor recorda o tortuoso processo para conseguir o visto, necessitando comprovar sua identidade. É somente durante o passeio que a recordação da desgastante empreitada desponta como flagrante de seu contraste com as ruas calmas e floridas onde ele agora reside. Vêm à baila aqui os diferentes papéis desempenhados por ele, estrangeiro, como cidadão latino-americano, estereótipo do imigrante, e como intelectual contratado, o que possui um *status* outro, privilegiado, e implica tratamentos igualmente diferenciados, para o bem e para o mal.

A ida a Berkeley simboliza também uma trégua à penúria de sua vida no Brasil, com os problemas financeiros e a falta de emprego. A metrópole norte-americana funciona como uma oportunidade de adquirir, ainda que temporariamente, um *status* mais elevado ou, ainda de outra forma, de vivenciar, exercitar esta faceta de sua identidade.

Segundo Wolfgang Iser, a estética, de mais a mais, tem transposto seu lugar da arte para a realidade. Diversas conseqüências que daí decorrem podem ser resumidas superficialmente através de duas inversões de significação geral. Primeiramente “produz-se uma confusão entre ser e aparecer, entre hardware e software”(Iser,1995:2). Em segundo lugar, “mostra-se que a estética se transformou num valor diretor autônomo - para não dizer até numa moeda padrão – da sociedade” (Iser:2). Observa-se com o teórico que, na sociedade contemporânea, a estética, de elemento secundário, passa a protagonista atingindo níveis superficiais, como a beleza, o prazer, o consumo, e também níveis profundos, como a transformação da realidade, a virtualidade das relações, o comportamento e a ética. Nas palavras do autor:

É notório que elementos estéticos aumentam nos primeiros planos tanto da realidade objetiva quanto da subjetiva: as fachadas tornam-se mais bonitas, os negócios mais animados, os narizes mais perfeitos. Mas a estetização também atinge estruturas básicas da realidade como tal: da realidade material em conseqüência da mediação dos meios de comunicação e da realidade subjetiva como

conseqüência da substituição dos *standards* morais por auto-estilizações.

É óbvio que esses processos de estetização não seguem todos o mesmo modelo. No ambiente urbano, a estetização significa o avanço do belo, do bonito, daquilo que tem estilo; nos comerciais e na relação consigo mesmo, ela quer dizer o avanço da encenação e do *lifestyle*; no que toca à tecnologia e à mídia, estetização significa a mesma coisa que virtualização. (*Ibidem*:6-7)

Lendo o texto na perspectiva proposta por Welsch, complementamos deste modo o que foi dito a respeito do desvelamento da paisagem de Berkeley. Voltando à análise da relação do escritor com os alunos, a afirmação parece bem ilustrada.

Se, por exemplo, através das relações do escritor com seus alunos, o autor expôs o dado ficcional dos discursos e a falácia das fachadas, acrescentamos agora o fator estético. Há uma evidente estetização nos discursos citados, os discursos de inclusão das minorias, aceitação e engajamento político se resumem superficialmente a acessórios estéticos, que compõem o *lifestyle* destes indivíduos. O discurso de um dado nicho acadêmico e social se mostra extremamente estetizado, quando não fetichizado.

Exemplo disso é o caso da aluna aplicada, aspirante a embaixadora de países ao sul do Equador, que seduz o narrador na tentativa de possuir e absorver os problemas do terceiro mundo, erradicar a pobreza, para quem o escritor “daria o melhor da América do Sul, e que depois, quando então se sentisse suficientemente segura”(Noll, 2003:17) deixaria de se exhibir para ele. O ato da sedução faz parte da estratégia para uma aproximação do objeto estético visado: “a salvação dos países pobres”. O professor, reificado, transforma-se em símbolo da periferia que pode ser adquirido e consumido como produto estético.

Explicita-se talvez, aqui, o que Welsch diz dos graus de impregnação da estetização na sociedade, que também acaba por atingir estruturas básicas da realidade. A carga moral de discursos críticos e conscientes, a vontade de transformação e ação efetivas, é substituída por auto-estilizações, dado que a apropriação destes discursos se dá como mero fetiche, parte do cruzamento de processos estéticos que compõem um certo *status*, vale dizer, para empregar o termo utilizado por Welsch, um certo *lifestyle*.

Ambos, professor e alunos, realizam um jogo de entendimento, de troca cultural pacífica, que escamoteia relações entre dominante e dominado. Aproximações amistosas que escondem propósitos ‘pérfidos’, pois que não se trata da aceitação do

‘outro’ em igualdade, mas, sim, de uma reafirmação destas relações de superior e subalterno. Assim lida pelo narrador, estabelece-se a tensão latente nesta paisagem:

Todos ali simulavam, faziam um jogo para extraírem de mim as melhores notas, jogo duro de sedução onde eu ainda era muito incipiente para dominar.

(...) eu me perguntava quem ali de fato estava interessado por esses quadros de miséria afastados de seus cotidianos quase principescos. O que fariam com essas imagens que para eles deveriam reverberar como campos de refugiados de todo o azar do planeta?- azar que eles nunca iriam contatar fora de suas embaixadas, de seus hotéis de segurança eletrônica ou desarmados de suas fantasias de ajuda às populações carentes de onde eu viera ( para lhes ensinar em vão).(*Idem*:18)

Descrente e sarcástico, o professor exhibe filmes do cinema brasileiro para aqueles alunos que “afetavam visão crítica” só para mimá-lo, os quais por sua vez também são flagrados na posição de estrangeiros. Na posição inversa de estrangeiros, os alunos, diante da tela que mostra uma miséria que não lhes é familiar, a absorvem e engavetam diretamente no departamento de artigos exóticos, “afastados de seus cotidianos quase principescos”. A partir deste ponto da narrativa, o espaço universitário, templo do saber, é profanado pelo olhar crítico deste leitor que o invade exibindo a pantomima que é encenada.

### 3.3- Bellagio

Neste cenário agora revelado, o escritor procura um ponto de refúgio. Em busca de um lugar neutro, ele passeia pelos bosques de Berkeley. Vagando sem destino, “ele via a poeira dentro de um fecho de sol entre as árvores- a agitação ali não parecia ter desfecho, não se assentava em nada , em lunática ebulição”( *Ibidem*:12). Paradoxalmente, é no silêncio do bosque que ele descobre o movimento ininterrupto da natureza, que se descortina para ela sua posição no mundo, como um ser estagnado.

Outra vez a paisagem é lida e *deslida*. Tudo o que à primeira vista parecia ser, a calma do bosque contrastando com seu espírito conturbado e contrariado, é desvelado e imediatamente revertido: é ele próprio quem está estagnado em um país do qual não fala a língua, não desenvolve relações mais que superficiais. Poderíamos dizer, como descreve o narrador, que tudo se passa com um sentimento mais ou menos “entre a indiferença e a complacência”. (*Ibidem*: 60)

Terminada a estadia em Berkeley, surge o convite de trabalhar em seu novo romance por uma longa temporada em Bellagio, aldeia nas proximidades de Milão, junto ao lago di Como, rodeado de montanhas com picos nevados. Cartão postal, Bellagio parece um lugar convidativo para o escritor. Todavia, o narrador mal a percorre e a paisagem se desfaz:

Quando saiu a conhecer o vilarejo de Bellagio, não conseguiu ver o que esperava encontrar numa aldeia italiana típica de filmes como “Cinema Paradiso”, “O carteiro e o poeta”; não via como dali poderiam sair histórias autenticamente pessoais, dramas, humor, malícia, tédio. (*Ibidem*:21)

Adentrando este cenário desmistificado, sentou-se num café e pôs-se a olhar para dentro, “ao encontro talvez de um sentimento que provocasse nele a noção antiquada de uma comunidade”. Contudo, apenas conseguiu vislumbrar um sino que tocava: “isso poderia quem sabe lhe reacender a atmosfera idealizada na infância, onde a beleza irreal de certas imagens urbanas de filmes e gravuras acolhia o desejo de ficar ali, pra sempre...” (*Ibidem*:22)

Diversos ambientes constituirão a passagem por Bellagio: interiores e exteriores, passagens que, revestidas previamente de sentidos, sofrem aos olhos do narrador metamorfoses. Os novos significados investidos pela leitura do olhar estrangeiro acompanham sempre o movimento interno desta personagem, que reluta em mergulhar nestas paisagens.

As expectativas que o escritor projetou sobre a cidade, “típico vilarejo italiano”, ilustram como sua iconografia, suas representações estéticas, tais quais obras artísticas ou literárias, favorecem o que é chamado em geografia cultural, de “ancoragem espacial e temporal de uma identidade territorial e a difusão da mensagem identitária dentro e fora do território”. (Bossé, 2004:169)

No interior da fundação americana, o palácio da chamada ‘Catedral’, onde o narrador ficou hospedado, na *Villa Solti*, encontra-se o *dinner*, espaço onde ocorriam os *breakfasts*, *lunchs* e os *happy-hours* entre os *scholars* da academia. É neste interior que se desenvolvem as relações sociais, local que abriga diversas identidades sob o signo imperial da língua inglesa.

Diante do outro, o escritor também é obrigado a assumir sua alteridade. Naquele espaço o traço identitário que fala mais alto é sua nacionalidade. Com esta roupagem o escritor-intelectual-brasileiro atrai interlocutores de outras nacionalidades que travam toda sorte de diálogos ao longo do romance. Os assuntos abordados versam mormente

sobre a inserção dos países em desenvolvimento, o fim da pobreza e outras expressões de intenções filantrópicas. Diálogos que se dão durante reuniões informais, colocados sempre como um jorro de idéias sem profundidade, compostos por frases de efeito politicamente corretas, transformam discursos ideológicos em acessórios estéticos.

Não obstante para o narrador estas refeições coletivas, de gosto acre, se transformam em momentos extremamente indigestos, o que é transposto também para o próprio campo lexical que constitui as descrições dos referidos episódios, nos quais se refere aos Estados Unidos como “irmandade que almejava comandar o mundo com suas idéias orquestradas”:

Estar entre americanos é jamais abordar quem quer que seja com um olhar inoportuno, como se todos estivessem vivendo às margens da paranóia e a todos se exigisse que não a provocassem o suficiente a ponto de se ultrapassar um limite além do qual já não se pode responsabilizar ninguém pelos seus atos. (Noll,2003:40)

A um sujeito equatoriano, membro de uma instituição filantrópica, ele chama de “dândi da filantropia” e “Platão dos pobres”, indivíduo que, segundo o narrador, não se dá conta do próprio exílio, de sua condição também de estrangeiro, comprando para si um discurso reproduzido a esmo nos *lunchs* diários.

A acuidade da percepção deste escritor o transporta para a posição de leitor de um espaço onde coabitam múltiplos discursos identitários. O domínio já referido da língua inglesa toma proporções maiores na progressão da narrativa. O escritor, cerceado e coagido pela língua, acaba por acordar certo dia de uma de suas referidas crises contaminado por ela, momento a partir do qual ele passa a pensar e falar só em inglês.

Este papel inicial da língua como obstáculo para a participação ativa naquela comunidade inverte-se quando, no retorno da viagem, o narrador desaprendeu o próprio português. A língua incorpora o signo da fronteira. Perder a língua pátria no regresso é para o narrador demonstrativo de que, também neste lugar, onde já não conhece mais as pessoas e os espaços, ele se tornou um estrangeiro. A longa ausência o leva a esquecer temporariamente os códigos de leitura deste espaço que antes lhe era familiar

### **3.4- Porto Alegre**

No retorno a Porto Alegre, ao fim do romance, é carregado de melancolia que o escritor chega à sua cidade natal. Ele já não se lembra de tudo, é obrigado a reler aquela

paisagem, tateá-la, percorrer novamente suas ruas para enfim encontrar seu lar. Instala-se no apartamento em que vivia com o namorado, que agora tem uma filha e, juntando-se a eles, passa a cultivar uma família. Sente-se, enfim, um pouco aconchegado.

A última cena do romance narra uma visita que o escritor faz com sua agora também ‘filha’, a menina Sarita, a um acampamento de imigrantes árabes, que, por acaso, vieram para o Brasil no mesmo avião que ele. Na travessia deste espaço, oposto às metrópoles visitadas, a paisagem é dolorosamente descrita:

Numa multidão assim cerrada; cachorros latiam não dando para saber se de fome ou festa, fumaça de cozidos talvez, talvez uma queimada para o lixo. (...) as crianças olhavam sempre reservadas, os adultos falavam ansiosos diante desse visitante aqui, segurando pela mão essa criança que parecia uma das tantas que por ali tentavam brincar, permanecer pelo menos com algum conforto naquele imaginário comum que deveria ser ocupado por fantasmas – que eu e essa menina que trazia pela mão quem sabe nunca saberíamos criar: tufão de areia no deserto, solo esfarinhado aqui, pedregoso acolá, cabras, tiros e canhões bem sucateados, rios secos, bombardeios caindo de aviões possantes—tudo fugindo da guerra? , Sarita perguntou assim bem de repente, como se enfim tivesse penetrado com fulminância na imagem conflagrada que eu cultivava, feito apertasse na mão uma semente de história. Da guerra, sempre da mesma guerra, eu sem querer falei (...)  
(*Idem:103*)

A leitura desta passagem mostra uma outra paisagem, diametralmente oposta às luxuosas paisagens das metrópoles. Toda pobreza, miséria e isolamento humano, tão discutidos nos salões da “Catedral” de forma abstrata, aparecem aqui como fratura exposta. O escritor solidariza-se com aqueles que também são exilados, destituídos. Neste espaço ele se confronta com uma alteridade na qual se reconhece de certa forma. Este lugar pode ser definido, seguindo a conceituação de Foucault, como uma ‘heterotopia de crise’, espaço de contraste com a esfera pública maior.

Ao definir as utopias, em artigo intitulado *Outros espaços*, Foucault delineia o conceito de ‘heterotopias’ com o qual aquelas estabeleceriam uma relação de espelhamento. Em suas palavras:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que

estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e do qual eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. (Foucault, 2001:415)

Ainda segundo o autor as heterotopias podem ser classificadas em dois grandes tipos. ‘As heterotopias de crise’, oriundas nas sociedades “ditas primitivas”, representariam “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise”. Outro tipo de ‘heterotopia’ seria a de ‘desvio’, na qual “se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”, como casas de repouso, clínicas psiquiátricas, prisões etc.

O acampamento de refugiados figura na metrópole exatamente como um espaço de crise, com estimativa de existência temporária. Lugar que incorpora o signo da transição por excelência. Transição daqueles que estão fora de sua paisagem-matriz, que ainda não se restabeleceram, e do espaço físico que sofre transformações temporárias. ‘Heterotopia de crise’, portanto, para estes e também para o narrador, que visita aquele espaço também para refletir sobre seu isolamento. É nesta ‘heterotopia’, lugar da diferença, fora dos outros lugares, sobre os quais falam e os quais refletem, que se fazem possíveis o diálogo, o questionamento e a conciliação.

Didaticamente, João explica a Sarita que “esse povo que vamos conhecer espera um dia encontrar uma cozinha, quartos, uma sala como a nossa onde a chuva não alague, onde o tempero para a janta pode ficar sem fim no mesmo pote guardadinho nesse canto” (Noll,2003:102). O lugar, agora símbolo da transição, figura como tal também no âmbito da narrativa. É exatamente quando nosso narrador encontra certa estabilidade e quietude na vida que ele faz esta excursão, como forma de compreender na transição do outro a própria instabilidade:

Para que compreendessem de novo a eloquência de todo o movimento, eu e Sarita estávamos ali como verdadeiros voluntários, entre o cheiro azedo do suor do ajuntamento nós avançávamos, sem Cruz Vermelha nenhuma para representar, apenas com uma vontade quase obscena de se meter no meio deles de passagem, sempre de passagem, até parar quase, quase na borda norte do acampamento. (*Idem*:105)

Do excerto acima, pode-se apreender que espécies de trocas simbólicas ocorrem nesta paisagem. Ao passo que o casal de passantes mostra para os habitantes

dali que aquele espaço é de fato transitório, que aquela situação é finita, os refugiados elucidam aos visitantes que o movimento é eterno. O diálogo silencioso travado no acampamento possibilita que o narrador compreenda, já ao fim do romance, que “vivíamos em eterno deslocamento, em fortuita expansão por entre os acampamentos dos sobreviventes”. (*Ibidem*:104) .

O reconhecimento do deslocamento como parte da constituição do indivíduo contemporâneo conclui, de certa forma, a discussão travada ao longo do romance, que desvela o processo de globalização enquanto um amálgama de discursos da integração dos povos e da convivência pacífica, quando, na prática, age às avessas. Os sujeitos sentem-se cada vez mais isolados e o trânsito de suas identidades, a “celebração móvel” da qual fala Stuart Hall, gera angústia e incomunicabilidade.

Porto Alegre passa a representar o signo da esperança. Esperança daqueles refugiados árabes, esperança do escritor que consegue enfim certa estabilidade em seu lar, alternativa à família tradicional, e esperança daquela que sedia o Fórum Social Mundial, alternativa a Davos<sup>2</sup>. A cidade respira ares transformadores e o fim da narrativa está impregnado por este espírito, ainda que um pouco hesitante, o que é compreensível, pois a presença por si só deste elemento na narrativa de Noll já representa uma virada em relação às suas obras anteriores.

---

<sup>2</sup> A situação apresentada refere-se ao período da escritura do romance, em 2002. Em entrevista cedida a Carlos Herculano Lopes, do *Jornal Estado de Minas*, datada em novembro do mesmo ano, o autor designa o quadro político da época como indicativo de esperança: “Diria que comecei aí a acreditar na sorte, ter confiabilidade no futuro, a me impregnar de uma certa esperança – na qual, me parece, nessa virada do ano, todo o país está a se banhar.”



#### 4- PERFORMANCE, NARRATIVA PERFORMÁTICA E CORPO

No saguão de um museu, um corpo. Um corpo exposto coberto por uma redoma de vidro. Um corpo que nada faz, apenas se expõe, como um corpo vazado, “um corpo inexistente apenas a perceber o que se passa em volta além do vidro, que apenas reconhece estar ali para ser visto sem nada o que mostrar”(Noll, 2003:55)

Em *Berkeley em Bellagio*, além da própria narrativa performática, há um momento em que o narrador realiza, de fato, uma *performance*. E é justamente este o aspecto que nos propomos a investigar ao longo deste capítulo, as relações entre a arte da *performance*, o narrador performático e o papel do corpo na escrita de João Gilberto Noll.

A arte da *performance* como a concebemos hoje, enquanto arte viva (ou *live-art*), desperta a atenção de diversos campos do conhecimento, da antropologia à literatura, passando pela música e o teatro. Este movimento de diálogo interdisciplinar não se dá gratuitamente, mas por uma característica fundamental inerente ao próprio ato da *performance*, que é o trânsito livre por diversas linguagens. Por sua própria concepção, ou natureza, essencialmente ligada ao fazer artístico livre, à liberdade, torna-se uma difícil tarefa definir peremptoriamente o que é a *performance*. De todo modo, se se mostra paradoxal amarrar em um conceito uma prática do livre trânsito de idéias, um bom começo para definirmos, ou melhor, delinear-mos esta prática, é proposto por Roselee Goldberg:

Os manifestos da *performance*, desde os futuristas até os nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. (...) A história da *performance* no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo sua base tem sido sempre anárquica. (...) Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois seus praticantes usam livremente

quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. (Goldberg, 2006: IX)

A *performance*, portanto, se configura como uma forma de expressão artística que aponta para o ilimitado, a partir de infinitas possibilidades de intercâmbios. Na prática, a *performance* é guiada por alguns pressupostos. Numa *performance*, como observa Goldberg, o *performer* geralmente não encena um personagem, não faz algo que tenha sido pensado por outra pessoa que também não esteja participando ativamente, ele executa o que é chamado de tarefa e a *performance* é a realização desta tarefa, como um objetivo a ser cumprido. A forma de uma performance reside em sua força, concentrando-se em sua intensidade, e seu conteúdo é cambiante, podendo variar a cada apresentação, o que, em alguns casos, a torna de difícil reprodução.

Deste modo, uma *performance* se repete, mas sempre em diferença, o que está relacionado também ao seu caráter em aberto: uma *performance* está sempre sujeita a intervenções durante o ato, pois é da ordem do imprevisível.

No que tange à questão da dificuldade de reprodução de uma performance, podemos fazer uma analogia direta com o teatro, que também concentra sua força no momento de realização de uma peça. Todavia, a diferença que parece chamar a atenção na performance, se comparada às outras formas artísticas, é a forma como nela se articulam, de forma muito latente, várias linguagens. Uma performance pode reunir, ao mesmo tempo, uma vídeo-arte, a leitura de algum texto, dança e, ainda, por exemplo, trabalhar com estímulos sensitivos, como cheiros, cores e sons. Portanto, a peculiaridade da performance parece residir nesta capacidade mais explícita de trabalhar com uma linguagem essencialmente plural, embora as outras artes também trabalhem com o intercâmbio de linguagens, como é o caso da literatura.

Em meio a tamanha diversidade, podemos entrever algumas linhas temáticas, ou de atuação, das *performances*. Há artistas que voltam seus trabalhos para investigações do corpo exaltando suas qualidades plásticas, medindo sua resistência e sua energia, desvelando seus pudores e suas inibições sexuais, examinando seus mecanismos internos, seu potencial para a perversidade e seus poderes gestuais. Há também aqueles que trabalham com situações mais exteriores, através de esculturas vivas, experiências com figurinos, cerimônias litúrgicas e ações andróginas. As relações entre corpo e

espaço e artista e público também são bastante exploradas, assim como os fenômenos da percepção, telepáticos e oníricos.

Outra fonte de referências, ou linha temática, das *performances* são as relações sociais, os processos de massificação, a sociedade de consumo, a alienação, a solidão e o declínio espiritual. A desarticulação surge como tema quando se trata de desconstruir os mecanismos das formas clássicas e teatro, música e dança. Também desmistificação e alegoria se tornam temas quando se trata da história da arte. (Glusberg, 2003: 47)

Este breve levantamento de referências temáticas frequentemente trabalhadas nas *performances* não dão conta, obviamente, do enorme movimento desta arte, que cresce e tem se multiplicado cada dia mais, como observa Roselee Goldberg, “à medida que ela foi se tornando o meio de expressão escolhido para a articulação da “diferença” nos discursos sobre multiculturalismo e globalização.”. (Goldberg, 2006: IX)

Segundo o crítico de arte Jorge Glusberg, uma das marcas mais fortes da *performance* é o trabalho em cima do que ele denomina discurso do corpo:

Partindo do pressuposto de que vivemos em uma época carente de transcendência, de estruturas e formas ritualísticas que levem à transcendência, o artista performático busca na exploração do corpo uma forma de reencontro consigo mesmo. (Glusberg, 2003: 51)

Portanto, a *performance* trabalha o discurso do corpo que, submetido a codificações opostas às convenções tradicionais, opera sempre em diferença, procurando retirar o corpo do gestual automatizado, condicionado. Empreende-se uma busca pelo que há de natural, de primitivo, que contraste com o corpo socialmente programado. Daí a atitude de procurar “na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial.”(Idem: 52).

#### **4.1- A performance em *Berkeley em Bellagio***

Traçadas estas considerações iniciais, podemos retornar agora ao romance estudado, *Berkeley em Bellagio*. Durante a estadia em Bellagio, sob os cuidados da Fundação americana, há uma cena que narra um passeio noturno do escritor. Ele vai até as catacumbas subterrâneas da “Catedral”, onde estão enterradas gerações de monges e bispos, que ali viveram. Neste ambiente inóspito, tateando as paredes, ele reconhece, em um toque morno, o corpo de um rapaz que trabalhava no restaurante da Fundação. Após

uma espécie de relação sexual, o rapaz se retira e ele, o escritor, permanece lá dentro, só. É quando ele vê tudo escurecendo e sofre mais uma crise cujos motivos reais não sabemos, como as outras, caindo desacordado no chão. Neste meio tempo, naquele curto momento, entre a vigília e o estar acordado, sonho e pesadelo, em que o tempo se dilui e se estende, tal qual um delírio ele descreve o que se passou em sua mente durante aquele breve intervalo:

eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha auto-exposição: eu ali, parado, no retângulo envidraçado, correntes de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provooco tamanha curiosidade alheia?, o que que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... (...) um corpo inexistente apenas a perceber o que se passa em volta além do vidro, que apenas reconhece estar ali para ser visto sem nada o que mostrar, um homem que ficou como que morto nos porões da “Catedral” da Fundação americana (...), e agora está aqui no Guggenheim, sem que o público incessante se aproxime muito da corrente que o protege desse mundo, ele é um faquir sem assento de pregos nem com fome, que apenas escuta o senso estético na virtualidade máxima do mundo, pois o vidro não é à prova de som e ele escuta, escuta sim quase o tempo todo, mas nada lhe custa nada, e ele inclusive até pode se alhear dos ruídos que assim jamais o mortificam, ele esquece, esquece com facilidade o que ocorre em torno, se refluindo até um ponto onde não chega nada, nem o som, nem o que se chama de a face humana, um sorriso, a tal lágrima furtiva, nada, e fica assim por algum tempo que jamais descobre, pois ao voltar nada se passou. (Noll, 2003: 55)

É curioso e auto-referencial que, num único instante de fuga, o escritor imagine a execução de uma *performance*. Seu corpo se metamorfoseia em objeto de exposição, assim como se movimenta performaticamente pelos corredores da Fundação, encenando alguns dos papéis a ele disponíveis, como escritor, intelectual, latino-americano. Cabe perguntar, dentre tantas possibilidades, por que ele optou por esta *performance*? Por que o corpo exposto, estático?

A *performance* apresentada consiste em um corpo, dentro de um retângulo de vidro, cercado por correntes de veludo. As intenções ou, no vocabulário performático, a tarefa: “produzir riquezas só com minha auto-exposição”, exibir um corpo que nada faz além de perceber o que se passa do lado de fora do retângulo. Não executando nenhuma ação, o corpo estático apresenta o reconhecimento de “estar ali para ser visto sem nada o que mostrar”. Além de observar, ele também ouve, escuta “o senso estético na virtualidade máxima do mundo”. Entretanto, ele tem a opção de se alhear dos ruídos, ao passo que o público não o faz, pois prossegue em especulações e comentários sobre a

obra. Neste sentido, o corpo ali exposto em sua não-ação torna-se, paradoxalmente, algo como um dispositivo que, quando acionado, deslança ações no espaço externo ao retângulo envidraçado, ações estas que consistem na reação do público. Trata-se, portanto, de uma *performance* que aposta na recepção, ou seja, a *performance* só se fecha, só se realiza, no ato da recepção, do contrário seria só um corpo estático.

Não importa que ele, por dentro, esteja alheio aos ruídos, se perdendo em pensamentos, esquecendo o que acabou de ouvir em torno. Dentro da redoma, ele atinge um estado de espírito quase orgásmico, de nirvana, no qual o pensamento vai “se refluindo até um ponto onde não chega nada, nem o som, nem o que se chama de a face humana, um sorriso, a tal lágrima furtiva, nada, e fica assim por algum tempo que jamais descobre”.

Do lado de fora, diz o narrador, o público mal sabe que vivenciou uma eternidade inteira. A *performance* do narrador re-significa o corpo transformando-o em dobradiça, que confronta o interno com o externo, velado e desvelado, o pequeno com o monumental. Pois é através daquela figura, exposta em uma vitrine, que o público tem a dimensão da fragilidade do corpo vazio e da força de sua presença, simultaneamente. O escritor, assumindo ares de *performer*, não se furta de interpretar sua própria atuação. Na seqüência textual:

ao voltar nada se passou, e o mesmíssimo público que permanece ali como que viveu sem saber a eternidade inteira, é disso justamente que vem o fascínio dessa população pela imagem ausente: é que, ao contemplar tais fruidores, o tal ser em exposição imanta-se de todo o tempo favorável que lhe sobra, o favorável, escutem!, expulsando então as ameaças vindouras, bombardeios, aviões suicidas chocando-se contra torres, doenças, traições – e o público aí tem a sensação de simplesmente não ser apenas mais um entre já tantos, tem a impressão de que se fundiu em harmonia a tudo num segundo, em volta daquele menestrel ali sem melodia, sem alaúde, poesia, salvo a natural dos peregrinos já fazendo a volta no quarteirão só para assisti-lo, depois entrando pelo museu com o coração aos pulos, a bem dizer dementes para contempla-lo no invisível de que foi refeita sua carne, que na Lombardia ficou em paz, pra sempre... (*Idem*: 55)

Como já se disse, a *performance* possui a característica de remontar à questão ritualística, que lida com pares opositivos do tipo sagrado e profano, puro e impuro, possível e impossível, acessível e inacessível. É neste último, principalmente, que o escritor se concentra, sendo a inacessibilidade do pensamento confrontada à presença física do corpo. A presença que se oferece, ao vivo, para o espectador provoca neste o

sentimento de que se é único novamente. O corpo frágil do *performer* desmonta o corpo socialmente condicionado do espectador, que ali se vê em diferença, pois remete a si mesmo e ao que seu corpo teria de pessoal e comum, ao mesmo tempo. E, como num ritual, ao fim, “o público aí tem a sensação de simplesmente não ser apenas mais um entre já tantos, tem a impressão de que se fundiu em harmonia a tudo num segundo”. De acordo com Glusberg:

As *performances* realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implicam uma denúncia) se justapõe a ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da *performance*. (Glusberg, 2003:72).

#### **4.2- Performance e narrativa performática**

O ponto que aqui se quer tocar é em que consiste a aproximação que a teoria literária opera entre a arte da *performance* e a escrita, antes de adentrarmos nas especificidades do que seria o narrador performático.

Silvia Regina Pinto (2003:91) erige sua teorização acerca do narrador performático a partir do texto de Iser, *O Fictício e o imaginário*, do qual a autora retira também os conceitos “performance” e “encenação”. A partir do texto citado a autora analisa como a *mimesis* pode ser apreendida como gesto performático, se considerarmos que uma criação advém da interseção de diversas redes de referência e, quando assim ocorre, extrapola as mesmas, elas próprias se transfigurando no resultado final e, conseqüentemente, perdendo sua autonomia anterior enquanto tal. Questionando justamente esta autonomia da coisa a ser representada, a autora constata que sua existência é verdadeira “quando se consideram equivalentes apresentação e processo de *mimesis*”. No entanto, tomada de uma nova perspectiva, a noção de *mimesis* sofre um deslocamento, deixando de ter como referência “o pensamento aristotélico para tornar-se cada vez mais um processo de percepção imaginativa.”. A partir deste deslocamento e da constatação da indeterminação cada vez maior da constituição da própria referência da representação, a autora prossegue:

Conclui-se que não podemos preservar o conceito clássico de referência, ou de representação, para tratar da ação transfiguradora da *mimesis*, porém, tudo se encaixa se admitirmos que a *mimesis* se produza a partir de uma nova articulação referencial, não apenas descritiva, mas aberta, sugerindo a

criação de uma dimensão referencial “produtiva”, que nos leve a pensar além do que nos é dado. Embora a idéia de uma referência que nos propicie um ir além de si mesma seja um quase-paradoxo, a voz de um narrador, neste sentido, se projetaria mais além do que o senso comum chama de referência, real e verdade, articulando a necessidade de se ultrapassar aquilo que é dado, transformando a narração numa “terceira via” referencial, quando, por exemplo, em *Nove Noites*, usam-se os referentes reais e as referências históricas para torná-los indecidíveis, num discurso que inventa sua própria referencialidade “produtiva”. (Pinto, 2003: 91-92)

Assim também a arte da *performance* aposta exatamente nesta “terceira via” que seria caracterizada por gerar sua própria referencialidade “produtiva”, sendo, desta forma, um trabalho auto-referencial. Assim como a escrita performática, a *performance* cria sentidos e referencialidades próprias que só podem existir no *ato* da mesma, no caso da *performance*, na *duração* da mesma.

Desta forma, tal qual o *performer*, o narrador performático apresenta suas ferramentas, expõe seu processo de produção. Além disso, em Noll e, não raro em outros casos na ficção brasileira contemporânea, cito, por exemplo, *Nove noites*, de Bernardo Carvalho e *Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant’Anna, escritor e narrador, ou seja, instâncias física e fictícia, se confundem. São exemplos de narrativas que mesclam o conteúdo ficcional com elementos autobiográficos ou referenciais da própria realidade que atuam como índices da indiscernível fronteira entre ficção e realidade. Ainda neste sentido, Silvia Regina arremata:

No estudo da tendência performática dos narradores da ficção contemporânea, vê-se que, através da encenação irônica de sua falta de identidade como sujeito – que resulta numa incapacidade de compreenderem a si próprios – tentam descobrir caminhos para a compreensão do mundo atual. As obras, como sistemas de representação histórica e cultural, permitem que se leia, nestas *performances* dos narradores, as contradições e ambivalências que constituem os paradoxos da própria estrutura da subjetividade humana nas circunstâncias da atualidade, o que vem sinalizando uma certa angústia, traduzida em variadas situações em busca de identidade, a par da crença de que na criação de uma nova e “produtiva” referencialidade esconde-se a única e sublime possibilidade de tornar a vida real e suportável. (*Idem*: 90)

Consideramos anteriormente que o indivíduo, cada vez mais homogeneizado pela indústria cultural, está definhando enquanto tal, ou seja, perdendo sua unidade e diluindo-se em uma uniformização do comportamento que gera, paradoxalmente, uma

fragmentação da identidade . A partir deste pressuposto, podemos traçar mais um paralelo entre a *performance* do narrador, em *Berkeley em Bellagio*, e a arte da *performance* em si. A escrita performática visaria, assim como a *performance*, a uma “desautomatização” da linguagem. Tal processo se evidencia através da própria narrativa fragmentada, lacunar, como já se disse, como também através do papel do corpo na mesma.

Na narrativa, a linguagem do corpo, ou melhor, o discurso do corpo, sobre o corpo, está de tal modo entranhado que temos a impressão, por vezes, de que é só através do corpo que o narrador consegue se comunicar verdadeiramente com o exterior. Explico: em João Gilberto Noll, o corpo assume contornos de protagonista. A exuberância do corpo, do sexo, em Noll, vitaliza o que há de sensível na palavra escrita. Em *Berkeley em Bellagio*, na *performance* imaginada pelo narrador, citada anteriormente, temos não gratuitamente um corpo em exposição, pois é como se este “corpo vazado”, como ele mesmo descreve, acenasse para um ponto crucial da obra de Noll, uma busca da restauração do indivíduo. Neste sentido, Daniel Barreto da Silva observa:

O corpo ocupa um lugar de destaque na escrita de Noll; a corporalidade da personagem, do narrador. De tal forma que podemos pensar num corpo narrador; corpo esse que, juntamente com a mente dos protagonistas, dá o tom exato do modo de escrita do autor. E se, na passagem dos anos, houve mudanças significativas na sua escrita, não podemos dizer que esse corpo deixou de estar presente em seus livros, em maior ou menor grau. Desde seu elogio barroco no primeiro romance, *A fúria do corpo*, passando por um ressecamento em obras como *Rastros de Verão* e *Hotel Atlântico*, para chegar a um tenso equilíbrio em obras como *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. (Silva, 2006:53)

Se, como observa Daniel Barreto, o corpo está presente, de uma maneira ou de outra, em toda a obra de Noll, estabelecendo diversas relações com os outros aspectos da escrita, temos em *Berkeley em Bellagio* um caso particular. No romance, Noll concilia *performance*, corpo e escrita performática, gerando confluências entre escrita e corpo, entre o que há de ritualístico no sexo e na escrita, enquanto dois movimentos que engendram sensualidade, desejo e paixão.

Ainda no início do romance, o narrador se encontra casualmente com uma amiga, Mana, antropóloga brasileira com quem tivera um caso assim que chegou à Califórnia. Os dois, amigos, cúmplices de outrora, se vêem cansados, envelhecidos, bem diferentes



daquilo que eram quando se conheceram. O corpo denuncia a passagem do tempo: “agora, nesses tempos em que os dois pareciam não saber o que fazer da vida, se iam, se ficavam, as pernas tinham se tornado finas, esqueléticas quase...”(Noll,2003:13)

Após o rompimento sem explicação no passado, que fez com que ambos voltassem à procura de corpos do mesmo sexo, o reencontro trouxe de volta uma corrente de sentimentos que tinham permanecido calados. Ambos se masturbam no bosque da universidade. Mana possuía uma deformação, algo que o narrador descreve como “um pênis em miniatura” no fundo da vagina, como um “pau feminino primevo”, diferença que o atraía, mas, agora, os dois cansados, se tocavam sem avidez:

Agora os dois de novo ali, no silêncio do bosque de Berkeley, sem que nenhuma emissão anglófona alcançasse a aura palpitante do encontro, penumbrosa, esquecida, a ponto de se sentirem fora da férrea geografia com suas leis pesadas de idiomas, nacionalidades, vistos, retaliações. Os dois numa intimidade tão independente de outros laços que se sentiam à beira de tudo ou quase, até do gesto mais sinistro, a tal ponto que preferiram enfim aproximar-se, não exatamente um do outro, mas de um núcleo qualquer onde pudessem reatar em paz o compromisso com as coisas. Tocaram-se, mas já não se lembravam a propósito do que deveriam falar. Se falar naquele instante pressupunha, como parecia, uma animação até a extremidade de algum entendimento, se falar fosse sinônimo de tudo isso, ah, eles, os dois, não queriam mais. Se tocaram, gelados. (*Idem*: 16)

Na cena transcrita, o narrador mostra o poder da linguagem do corpo, explorando sua força a ponto de torná-la idioma. O contato físico dos corpos se sobrepõe a qualquer coisa que possa ser dita, supera a geografia e proporciona um instante de fuga do ambiente opressor em que se encontram. Aqueles dois corpos, que outrora foram amantes, agora se transfiguram em um ninho, um núcleo que os transporta diretamente para suas subjetividades. A sensação de se aproximarem de um núcleo, onde reencontram a paz, evoca o conforto do útero materno.

É preciso também considerar que o encontro se dá, não gratuitamente, no bosque da Universidade. E é neste lugar, que abriga o saber, onde a palavra impera e tem força capital, que o narrador reconhece a fragilidade dos discursos, da palavra, que naquele momento não bastariam, e recusa o fingimento da comunicação superficial. Do silêncio das palavras se insurge/ergue o idioma do corpo, que comunica e coloca em contato duas subjetividades machucadas, desgastadas pela sucessão de infortúnios quaisquer que não chegam a ser verbalizados, no perigo de que a intensidade da experiência se dissipasse no vazio. O abraço dos dois, dois estrangeiros naquela terra, proporciona um

breve momento de pertencimento, não entre os dois, um do outro, mas dos dois em relação ao país de origem. De forma ritualística, os dois criam sua própria redoma de afeto em uma Califórnia gelada: “Eles habitavam no momento um outro reino, miraculosamente impessoal, nada demandante”(Idem:16).

Se o corpo pode ser morada do encontro, da lembrança, como ocorreu com Mana, pode também assumir papéis perversos. Em outro momento do romance, durante uma de suas aulas de Cultura Brasileira, o narrador flagra uma aluna que “olhava para a região do meu púbis, meio parva, nada acalorada.”(Idem:17). O narrador interpreta o flerte da aluna puramente como interesse. A garota, que sonhava em ser embaixadora dos países subdesenvolvidos e erradicar a pobreza do mundo, segundo o narrador: “tentando adivinhar meu pau e saco atrás da braguilha de baunilha que ela parecia querer tomar de mim como um sorvete para me encantar, até eu torná-la minha preferida, a pessoa para quem eu daria o melhor da América do Sul.”(Idem:17)

O corpo se transforma em moeda cobiçada, e através dele o narrador ilustra a fetichização do intelectual latino-americano por parte dos alunos americanos, flagrando a visão estereotipada que é construída e estabelecendo uma relação entre sexo, interesse e prestígio.

Em outro momento, mais à frente, o narrador relembra a memória do corpo, que na infância foi flagelado, torturado, na tentativa de abafar sua homossexualidade:

Ao ser pego abraçado com um colega no banheiro, abocanhando a carne de seus lábios, alisando seus cabelos ondulados, ele era o culpado – já o colega, não, nem tanto; ele, sim, apontado como o que desviava o desejo de outros jovens das “metas proliferantes da espécie”. Por que era ele esse emissário de um mundo que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral? 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? (Idem:23)

Apontado como subversivo e ameaçando a atmosfera de virilidade que reinava no ambiente escolar, o corpo se transforma em alvo de agressões diretas. A imagem descrita pelo narrador é das mais hostis e fortes, a de um ódio contra a diferença materializado, concretizado nas sessões de choques a que era submetido, como se assim ele fosse recuperar a masculinidade perdida. É através do corpo, de sua memória dolorosa, que o narrador relembra a infância e questiona já nessa época sua identidade, sugerindo que a grande crise teria se principiado ali. A crise de identidade de João, o

protagonista, se dá, portanto, de fora para dentro, ou seja, é a partir da repressão violenta do corpo, através das sessões de choques, que se desencadeia a crise. Antes, havia somente um corpo que desejava outros corpos iguais ao seu e a sexualidade fluía pelos cantos da infância. É o corpo violentado que dá a medida do suposto “erro que ainda não tivera tempo de remediar”.

É interessante ressaltar aqui como mais uma vez o narrador coloca o corpo em evidência, como vetor de todos os acontecimentos, gerador de movimentos, pois, novamente, é a partir do corpo que se percebe o interior. É através do corpo agredido que o narrador fala de sua subjetividade fraturada, ou talvez mesmo da origem de sua crise. Assim, o corpo antecipa e anuncia a crise de identidade. São as sessões de repressão que o fazem enxergar que há algo de diferente entre ele e os outros, os “jovens atletas”, com seus corpos de jovens atletas, enquanto ele, contemplativo, era “o que cultivava a inércia, o que vivia para se refugiar nas pausas que jamais saravam”(Idem:23). Pausas que, de fato, jamais sararam, pois o próprio romance exhibe todo ele um personagem que vive nas pausas, nos intervalos entre o eu e o outro, na angústia do inalcançável entendimento pleno de si mesmo e do outro, que, nesse momento, passa a significar ameaça.

Mais adiante, também o sentimento de religiosidade e seu sentido são atravessados pelo corpo, como no episódio em que se encontra com o *ragazzo* italiano que trabalhava no restaurante da Catedral:

De imediato tocou na espádua arcaica do peninsular divino, mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha no seu peito arfante, não o Deus que não saía das igrejas, mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! (...) O Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho, mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança – de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito.(Idem:31)

O ato sexual, praticado atrás de uma cortina suja de poeira, é transformado em uma liturgia, na qual o sexo é sacramentado e o sagrado é profanado. A lembrança de uma infância religiosa, com direito à Primeira Comunhão e terço nas mãos, vem à tona atestando uma transferência do sentimento de religiosidade. Deus não é mais aquele das

igrejas, o corpo recebe estatuto de divindade e o sexo torna-se ritual necessário para se atingir a transcendência.

Podemos assinalar, a partir daqui, como a questão do corpo é construída atrelada à memória. Toda reminiscência, toda lembrança surge através da memória do corpo e não o oposto. Assim é com a memória dos calafrios provocados pelos choques, com o calor do contato com Mana, que o relembra de sua condição de estrangeiro, e com as lembranças repetidas de Léo, antigo namorado, que emergem sempre a partir de algum cheiro, suor ou textura. Como destaca Daniel da Silva Barreto, neste romance de Noll, o corpo, potencializado, “se torna campo de especulação sobre o próprio pensamento”(Silva, 2006:45).

Assim, é também o corpo que anuncia o desejo de voltar para casa. Após o episódio nas catacumbas da Catedral, narrado no início do capítulo, no qual ele recusa o sexo com o *ragazzo* italiano, sofre um desmaio e imagina a suposta *performance*, João percebe, pouco a pouco, a perda do desejo sexual e o corpo apresenta sinais de definhamento.

O corpo dá a medida do cansaço e fornece o limite. É a decadência desse corpo que antecipa a decisão de que é chegada a hora de partir: “mas não entendo, ah não entendo mais esses corpos engatados a rolar sobre os lençóis, (...)desde quando senti em meu próprio corpo a falta de desejo para um outro”(Noll,2003:76). Ao mesmo tempo, as reflexões do narrador em torno de suas expectativas, desejos e vontades em relação ao retorno para casa também são sensorialmente delineadas: “sou puro, vivo para o outro, não faço mais sexo, só filantropia íntima”; “estava agora alforriado de qualquer paixão carnal, liberto enfim dessa procura infame por outro macho.” (*Idem*:76)

No retorno a Porto-Alegre, o reencontro com Léo e a família que passam a constituir junto a Sarita, filha de Léo, assinalam uma mudança significativa em relação às outras obras de Noll. Aqui o autor apresenta um estágio de acalento jamais visto em seus trabalhos pretéritos. O corpo convulso, revoltado, morada das sensações as mais diversas ao longo do romance, encontra em casa um lar onde pode, finalmente, repousar. Este horizonte aberto, tranquilo, sem turbilhões, figura no conjunto da obra de Noll de fato como algo novo.

A vida se mostrava agora tão parcimoniosa que todos ali ficariam contentes se tivessem à sua espera não aquele apartamento, mas a cela de um religioso medieval, bem algo assim, uma vida que nos oferecesse apenas uma refeição diária. (...) Falo de um quadro em que entraríamos sem pensar,

incluindo a pequeninha, e assim continuaríamos não pedindo nada além do que o dia nos apresentasse, pouco, muito pouco para muitos, até demais para nós, que talvez precisássemos de muito, muito menos, apenas esse roçar de dois corpos completos. (*Idem*:94).

A relevância do corpo em *Berkeley em Bellagio*, do discurso corporal como meio de comunicação de sentimentos, reflexões e pensamentos, também será vista em duas importantes obras posteriores do autor: *Lorde* e *Acenos e Afagos*.

### 4.3- *Lorde*

Em *Lorde*, romance de 2004, Noll recorre mais uma vez à mistura de dados ficcionais e biográficos, aproximando escritor e narrador. Trata-se, como em *Berkeley em Bellagio*, de um romance de viagem. O narrador é um escritor, aparentemente consagrado, que é convidado, por um inglês que mal conhece e por motivos que também desconhece, a passar uma temporada em Londres. A atmosfera de mistério que permeia o romance, em torno do que é concreto e está acontecendo de fato, lembra outro romance de Noll, *O quieto animal da esquina*, no qual o leitor jamais tem a revelação dos fatos senão apenas uma vaga noção dos mesmos que se aproxima mais da especulação. A semelhança entre os dois romances, nesse sentido, é consequência direta da própria postura dos narradores, que se negam a buscar a verdade, a compreensão do que está realmente ocorrendo, ou, no caso de *O quieto animal da esquina*, simplesmente a negligência deliberadamente.

Além de *Lorde*, no período entre o lançamento de *Berkeley em Bellagio* e *Acenos e Afagos*, outros importantes livros foram escritos, como o livro de contos *Máquina de ser* e o ousado *Mínimos, múltiplos, comuns*, no qual o autor, através de uma fórmula mínima, constituída de pequenos trechos de dimensão devidamente regulada e padronizada, empreende a tarefa de narrar o mundo, desde o nada, o gênese até o ser contemporâneo e sua crise de identidade. Por mais que estes livros sejam importantes, *Lorde* possui uma relevância própria entre os mesmos, situando-se na obra de Noll como uma dobra entre o dois, *Berkeley em Bellagio* e *Acenos e Afagos*, pois une questões presentes nesses romances e constrói uma sólida ponte de transição entre os mesmos e, de tal modo se comunicam, que poderíamos considerá-los quase como uma trilogia.

O corpo, que já aparece com força em *Berkeley em Bellagio*, domina completamente a narrativa em *Lorde*, onipresente. Aliando narrativa performática e corpo, Noll prepara o terreno para a completa transfiguração do narrador que ocorrerá em *Acenos e Afagos*. Um escritor, pintado tal qual o retrato de um artista decadentista, vive a derrocada e perda do controle sobre si mesmo. “Por uma graninha extra pra se sustentar”, ele aceita um convite (para quê?) , feito por um inglês (quem?), e passa a viver em uma casa, no subúrbio de Londres, isolado do mundo sem saber por que está ali. O corpo define, ele tem alguma doença (o quê?) e é internado algumas vezes. Não se lembra, ele tem a memória avariada pelas vicissitudes da vida. Em um ensaio já citado anteriormente, Silvia Regina traça uma análise de um romance de Bernardo Carvalho que pode se estender ao caso aqui estudado. Assim, a autora assinala:

*A performance* destes narradores encontra-se na capacidade de construir armadilhas ilusórias que jogam com o real, simulam, mas não deixam que ele seja realmente captado. (...)

Este tipo de narrativa contemporânea não apenas trata de um mundo que ao mesmo tempo se globaliza e se desagrega, mas, ela própria, se abre para o distúrbio e a desagregação. Muito se fala da perda de autoridade do autor, desde os desconstrutivistas. Na ficção de Bernardo Carvalho, os narradores não só encenam sua total falta de autoridade, como podem deixar o leitor em pânico, porque ele próprio vai também perdendo a autoridade em sua leitura, à medida que a cada linha aumenta o desconhecimento do que lê. (Pinto, 2003:94)

Em pânico. O leitor de João Gilberto Noll também se sente assim, principalmente no romance em questão. O narrador de *Lorde*, que no início da narrativa, aparentemente, sugere referências claras - escritor consagrado, inclusive em uma referência auto-biográfica – conduz o leitor, pouco a pouco, a um labirinto onde as referências já não apontam para um lugar seguro, e resta ao leitor apenas a opção de seguir no escuro, no constante nevoeiro londrino que caracteriza a narrativa, suspenso pelas mãos de um narrador igualmente míope, desorientado.

A falência do corpo, pela doença violenta e misteriosa, vem acompanhada também de uma progressiva perda das faculdades sexuais, do desejo, do poder de se tornar atraente, o que leva o narrador a principiar sua *performance* particular. E, no banheiro da National Gallery, com uma caixinha de pó de arroz em mãos, o narrador representa para si mesmo:

Tirei a caixinha do bolso, retirei o estojo, abri-o e passei a esponja lentamente pelas faces, na testa. Se alguém me visse pensaria logo na *performance* de algum artista. Eu era um abnegado, faria tudo para que isso que chamam de mundo continuasse a me abrigar com algum conforto, mesmo que muito pouco, ou quase nenhum. O Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha mais vista suficiente para enxergá-lo. Para dizer a verdade, a minha mente havia muito andava se deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma. Por isso eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou saísse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*. Todos iriam me ouvir, o auditório lotado. O que me restava a dizer depois de ter dito tanto durante aqueles anos todos? Ter dito mesmo o quê? Sei que me maquiava à perfeição. (Noll, 2004:27)

O movimento de escape da memória, que se deteriora pouco a pouco, implica simultaneamente a perda da própria identidade. No momento em que o passado figura apenas como um vago borrão na “abóbada da mente”, em que não há mais nada a dizer, o narrador sente que é hora de começar um novo espetáculo. Que aquela história antiga, aquele eu que já se perdia na distância da memória estavam gastos, passados, não renderiam mais nada naquela nova fase. Agora, ele seria outro, ou pelo menos assim o representaria. O que importa o passado, se da dissolução das recordações nasce um novo estranho? O que importa é que “ele se maquiava à perfeição”. Na seqüência do texto:

Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar. (...) Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir. E uma substância que eu saberia moldar, eu sei, eu saberia: em outro e outro ainda, em mais. (*Idem*:28)

E eis que a *performance* se completa e o eu se transforma em substância pronta para ser moldada. O não reconhecimento de si mesmo se estende ao desejo de que ninguém mais então o reconheça. A dissolução do eu através da representação, da encarnação concreta de um personagem, como aqueles do cinema mudo, com pó de arroz na face, caricato, decadente, são etapas de uma atitude quase desesperada, descontrolada, de luta pela própria sobrevivência. Era preciso, ele bem o sabia, e não havia outra saída, era preciso abrir mão de si mesmo para garantir o mínimo de

condições para sua permanência ali, em Londres. Para isso, era preciso *aderir* ao inglês que o trouxera até ali, e o verbo não vem aqui ao acaso. Mais do que se juntar, se aproximar, estar perto, o verbo aderir implica uma completa assimilação do outro, é como se fosse necessário que ele se tornasse um pouco também aquele inglês. O mesmo inglês que propunha e determinava termos absurdos de convivência, já que nunca se revelam seus reais desejos, intenções ou expectativas em relação ao narrador. E, se para se manter ali era preciso que ele se tornasse um outro, o narrador assumiria a tarefa, transformando-a como que em uma missão, de ser não só outro, mas vários, quantos fossem necessários, de forma que a representação de outras identidades se mostra como um processo que se desdobra ao infinito, como um projeto constante de recriação sempre inacabado. Com isso o narrador aposta que, dessas novas experiências se possa extrair, quem sabe, um novo lastro de memória, ou melhor, uma nova memória. Segundo Denílson Lopes: “O desafio desse sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens.” (Lopes, 2003:171)

A transfiguração concreta que transpõe o ser outro da condição de metáfora ao plano concreto, evidente na cena da maquiagem e em outro trecho em que o narrador pinta os cabelos de castanho-claro, chamam atenção para um novo movimento dentro da obra de Noll. Tal indício apontaria para o desejo de levar ao extremo, à radicalidade, a dissolução, fragmentação, do eu, que passa agora pela transformação do corpo. Esta característica ou, se podemos dizer, este desejo de dar massa, tornar corpórea a fragmentação do sujeito, verá sua realização plena no romance *Acenos e Afagos*, no qual o protagonista muda de gênero literalmente, vivendo durante algum tempo como uma mulher. A respeito de *Lorde*, Paloma Vidal observa:

*Lorde* é uma travessia performática sem destino certo, uma abertura ao desconhecido cujos efeitos não se pode medir de antemão, uma viagem de dissolução do eu que termina com uma estranha fusão com o outro, em que o eu desaparece para dar lugar a um novo ser, que o contém, mas não é ele. (Vidal, 2006:205)

#### **4.4- *Acenos e afagos***

Em *Acenos e Afagos*, obra mais recente do autor, o corpo atua de forma tão gritante que podemos falar em um corpo narrador performático. Por sua relevância e



para ilustrar o que viemos desenvolvendo até aqui, neste capítulo sobre *performance*, narrador performático e corpo, julgamos importante traçarmos uma breve análise sobre o mesmo.

*Acenos e Afagos* narra a trajetória de um personagem desde a primeira infância até a vida adulta. O romance, narrado em primeira pessoa, se abre com a descrição e evocação de um ritual iniciático, o seu primeiro contato sexual, com um colega, nos corredores de um hospital. Já na cena de abertura do livro, estão presentes os principais elementos que guiarão o romance: o ponto de origem de sua sexualidade, ao qual o narrador retornará em memória incansavelmente, na tentativa de reviver o gozo primevo, e o corpo como elemento determinante do amadurecimento e da passagem do tempo.

Ao longo do romance, este narrador envelhece sempre com a idéia fixa de reencontrar aquele sentimento, que não depende só do corpo do colega, mas também de seu próprio corpo, que jamais foi capaz de revivê-lo. Pois a partir desta experiência primeira, o narrador vai empreender uma busca insaciável pelo gozo perdido. Assim, na tentativa de resgate daquilo que não se sabe dizer, do quase indizível, na vida adulta, já casado, o narrador ensaia o sexo com a esposa, com amantes os mais variados, jovens, *michês*, intelectuais. Nesta narrativa repleta de sexo, cheiros e suores, quem fala é o corpo, que de fato assume contornos de protagonista e o narrador, como um corpo ambulante, vaga por diversas aventuras sexuais em busca de si mesmo.

No entanto, se é difícil contar a história de *Acenos e Afagos*, assim como outras histórias de Noll, concordaria em dizer, como o próprio narrador descreve, que trata-se de uma “epopéia libidinal”. Ou, como resumiu Sérgio Sant’Anna, que na orelha do livro prestou belíssima homenagem ao amigo:

Em *Acenos e Afagos*, entre tantas coisas, o masculino – o narrador, ex-morto – se torna mulher, que no entanto come o seu homem, o engenheiro que vem de um submarino alemão de sodomitas para salvar o narrador com uma respiração boca-a-boca no caixão. (Sant’Anna, 2008)

Como o supracitado, em um dado momento da narrativa, o narrador sofre um acidente, é dado como morto pela sociedade e, quando acorda, é levado para uma casa, no interior de Cuiabá, por seu amigo engenheiro, que é ninguém menos do que seu colega de infância, com o qual viveu a cena fundadora da sexualidade. A partir daí, o narrador o sabe, viveriam juntos, finalmente, como um casal. No entanto, algo

inesperado acontece. No momento de realização máxima do desejo reprimido, carregado desde a infância, o narrador se vê enclausurado em uma rotina que o transfigura. No romance:

Alguma coisa me dizia que, se eu ordenasse meus dias segundo os planos misteriosos, poderia ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite. Seria a única maneira de eu ter aquilo tudo que eu tanto ansiava desde sempre. Esse homem enfim seria meu. Bastava que eu fosse a mulher com a qual ele sonhava. (Noll, 2008:81)

A sexualidade entra a tal ponto em conflito que o corpo do narrador se transfigura em um corpo feminino. A partir daí, o corpo travestido completa o ritual, transformando-se o narrador em uma mulher.

Vesti o roupão japonês e fui para a frente do espelho do banheiro. Eu já era outro. Abri o armarinho e vi os artigos de maquiagem. Pus-me a trabalhar para fazer de mim uma mulher próxima ao ideal. Parecia ter uma prática enorme com os cosméticos. Em dez, quinze minutos possuiria um rosto para pretendente nenhum botar defeito. (*Idem*:96)

Neste momento, e o leitor de João Gilberto Noll já está acostumado com estas coisas, a pergunta que não cala permanece em silêncio. É como se o narrador nos ensinasse que há vezes em que a melhor palavra é aquela que não sai. Assim, após uma experiência de morte, o narrador supostamente ressuscitado, e agora isolado, não questiona os fatos. Não há um questionamento consciente, direto, dos acontecimentos externos, assim como o narrador de *O quieto animal da esquina*, que passa anos em uma fazenda sob a tutela de um alemão sem jamais verbalizar, perguntar, o que, afinal, ele estava fazendo ali.

No caso de *Acenos e Afagos*, é curioso notar que, quando o narrador se vê isolado, a questão imposta não é nem o acidente, nem sua posterior ressurreição, mas o fato de se tornar mulher. O que é indicativo de que as relações que o narrador estabelece com o mundo são sempre balizadas pelo corpo. Nesta narrativa movida pelo desejo, pela vontade, o corpo torna-se protagonista. O narrador, performático, encena, neste romance, diversas possibilidades do eu e a metamorfose radical do corpo é o extremo desta *performance*. Encenando, o narrador testa seus papéis. Sua faceta feminina foi forjada especialmente para o engenheiro:

Não via mesmo uma mulher em mim. Talvez com o tempo. Tudo dependia mesmo do engenheiro. Afinal, eu avançava pelo meu feminino só para ele.

Sem ele, voltaria ao homem que fui. Tudo dependia então de como se desenvolvesse o nosso plano em comum. (*Idem* 96)

Se o jogo não funciona, o narrador, com uma carta na manga, muda de estratégia. Em caso de rejeição ou uma solidão muito grave, haveria também outra possibilidade, a de voltar à forma masculina: “Faria a imagem de um transviado que à casa viril regressa, como um bom filho da espécie”( *Idem*:96).

O que importa é que o jogo da encenação, do tirar e pôr de máscaras, é infinito. Neste palco, tudo pode ser feito e desfeito: “e não importava se eu enlouquecesse nessa transmutação ao reverso, transmutação que faria de mim novamente o homem de quem eu vim.”. Explorando todas as possibilidades, o narrador cogita ainda uma terceira via: “fixando-me no grau híbrido do percurso homem-mulher”.

Entretanto, a trajetória do narrador, enquanto corpo-libido ambulante, e suas conjecturas a respeito de si mesmo não condizem exatamente com a realidade, e ele bem o sabe:

Comecei a acreditar naquela altura que esses papéis talvez já fossem irrecuperáveis. De pai e marido, por exemplo. Com a ajuda de quem eu poderia tentar reaver essas funções? Caso o quadro com o engenheiro sofresse uma reviravolta, não deveria voltar a meus antigos domínios em Porto Alegre. Do contrário eu acabaria usurpando a minha própria imagem do passado. O trono parecia vago, sim, mas eu não deveria tomar assento nele. (*Idem*:97)

Com este narrador performático, mais uma vez Noll produz uma narrativa imprevisível, imprecisa, baseada no simulacro, na opacidade, com um narrador nada confiável e verdades fugidias. A única certeza é a de que, após aquela primeira experiência, que marca uma realidade perdida, só o que pode haver são acenos e afagos.

## 5 - CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procurei analisar o romance de João Gilberto Noll sob óticas distintas que, no entanto, versam sobre o mesmo tema: a ficção e o mundo contemporâneos.

A escrita de João Gilberto Noll, passional e compulsiva, com seus personagens deslocados, não se intimida diante deste mundo, ao contrário, expõe suas mazelas, fraturas e contradições permanentemente. Foi com igual paixão que procurei realizar este trabalho, às vezes um pouco tateante e intuitivo, que figura como uma tentativa de imprimir uma visão pessoal da ficção deste autor que, me parece, está na ordem do dia, com sua escrita afiada e contundente.

Escolhi finalizar o último capítulo com uma breve leitura do romance mais recente do autor, lançado apenas alguns meses antes do fim do mestrado, justamente com a intenção de indicar que a pesquisa ainda não se esgotou. Assim como a ficção contemporânea tem como uma de suas características principais o não-fechamento, o aspecto lacunar, parece-me que seria contraditório e traiçoeiro imprimir um tom taxativo nesta conclusão.

As leituras realizadas não só não se esgotaram como deixam as portas abertas para novos trabalhos, seja a partir de Noll, seja a partir de outros autores que, da mesma esteira, empreendem o exercício da ficção nestes tempos.

Falar sobre um autor contemporâneo nem sempre é uma tarefa fácil, pela limitação de sua fortuna crítica e pela própria limitação que uma análise do presente, do tempo em que vivemos, carrega sempre consigo. Por este motivo, de certa forma, trabalhei, assim como a ficção contemporânea, em um terreno ainda instável, em pleno movimento. A indeterminação e a inquietude com as quais finalizo este trabalho são os aspectos positivos que marcam apenas o início de estudos que estão por vir e a avidez com a qual irei abraçá-los.

## 6 – REFERÊNCIAS

AMARAL, Glória Regina Alves de Carvalho. *O sujeito à deriva: algumas subjetividades presentes na narrativa contemporânea brasileira*. 2002. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.

BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BOSSÉ, Mathias Le. As questões de identidade em geografia cultural: algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ed. Lisboa: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: *Ditos & escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2001.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 64-91, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Perspectiva, São Paulo: 1987.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Martins Fontes, São Paulo: 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

JOÃO GILBERTO NOLL. Desenvolvida por Roberto Schmitt-Prym. Site oficial do autor. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/index.html>>. Acesso em: 10 fev. 2009.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em vôo cego: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira*. 2004.164 f.. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MENEZES, Claudia Lage Flores. *Por uma literatura sem pudor*. 2004. 119 f.. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MONDADA, Lorenza; SÖDERSTRÖM, Ola. Do texto à interação: percurso através da geografia cultural contemporânea. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

MORICONI Jr., Italo. Tentando captar o homem-ilha. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, vol.1, n. 2/3, p. 21-29, maio/dez, 1987.

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

\_\_\_\_\_. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

\_\_\_\_\_. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003.

PINTO, Silvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). *Armadilhas Ficcionalis: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PIRES, Maria Carlota de Alencar. *Rotas para o norte da autobiografia de ficção em João do Rio e João Gilberto Noll.* Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arq139.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Companhia das Letras, São Paulo: 1989.

SANTOS, Claudete Daflon dos. A Veneza possível. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 191-218, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Narrador de Viagem Marco Pólo: o outro Marco Polo; Marco Polo em negativo*. VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Disponível em: <[http://www.geocities.com/ail\\_br/onarradordeviagem.htm](http://www.geocities.com/ail_br/onarradordeviagem.htm)>. Acesso em : 22 nov. 2007.

SILVA, Cristina Mainardi. *Palco e bastidores: mapeando a ficção de Bernardo Carvalho*. 2001. 78 f.. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SILVA, Daniel Barretto da. *Reinvenções da precariedade: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. 2006. 122 f.. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: Trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. 234 f.. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. A "invenção de si" na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano. *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro/Roma: Casa Doze

Edições/ Instituto de Letras da UERJ/ Universidade de Roma La Sapienza, 2006, p. 11-24.

\_\_\_\_\_. *Em cena, o autor: performances do escritor na atualidade*. No prelo, 2007.

WELSCH, Wolfgang. *Estetização e estetização profunda: ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje*. Trad. Álvaro Valls. Porto Alegre, UFRGS, n.9, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.