

Capítulo 10

10.1. Tempo de atuar

O narrador de *A céu aberto*, sétimo romance de Noll, publicado em 1996, é “feito de pequenas necessidades quase sempre contrariadas” (1997b: 588). De novo, aqui, a precariedade, um personagem em busca do pai, que “esteve com a atenção toda posta na artilharia do exército” (590), um garoto que o faz sair do lugar, desta vez o irmão caçula: “eu precisava fazer alguma coisa pela saúde do meu irmão” (584), o narrador diz, antes de dar início a uma nova viagem, abandonando a “casa malcheirosa” em direção ao campo de batalha onde acredita poder encontrar o pai, para lhe pedir dinheiro e assim cuidar do irmão doente. Tudo é incerto: “vamos que a gente não descubra o nosso pai no batalhão, então quem sabe seja uma viagem inútil porque na guerra os soldados estão pouco se lixando para crianças avulsas e incógnitas” (Idem). A guerra não lhe interessa, pois “não chegara ao entendimento de que lado havia a melhor causa” (Idem). De novo, também aqui, um desengajamento em relação às causas que não lhe pertencem. “Que exército ia querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro” (603).

No meio dessa desolação, um travestismo: o irmão aparece “vestido de noiva ou de fêmea em primeira comunhão” (614), vestido de sacristão depois, como num teatro, até finalmente se transformar em mulher. “Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher” (622). Como já acontecera em *Harmada*, o teatro surge em *A céu aberto* como possibilidade de mutação, de ser outro, de se transfigurar, nesse caso inclusive em outro gênero. O gênero aqui é performativo, no sentido de que não expressa uma identidade ou essência, mas é uma fabricação produzida e sustentada

Rio de Janeiro, 26 de outubro de 2005.

Talvez o melhor seja parar tudo e me desintoxicar da tese. Pensar em outras coisas: será que ele vai mesmo ficar com os olhos azuis?

“por signos corpóreos e outros meios discursivos” (2003: 194), como sugere Judith Butler. Seguindo os passos de Foucault, Butler entende o gênero como uma produção disciplinar, como “construção por meio de uma série de exclusões e negações, ausências significantes” (Idem), que naturalizam o gênero a partir de uma perspectiva heterossexual, apresentando-o como a expressão de uma identidade sexual binária e ocultando as descontinuidades entre gênero, sexo e desejo. “Quando a desorganização e a desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva” (194). É essa desorganização e desagregação que vemos em *A céu aberto*, em que o desejo está à deriva, em performances alternativas às determinações de gênero. “Dentro daquele corpo de mulher”, pensa o narrador, “deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria meu irmão quem sabe em outro momento” (622).

Ao invés de curar “o despedaçamento da vida [...] com a grande mentira da unidade” (649), como sugere uma das personagens, *A céu aberto* vai investir no esfacelamento radical da unidade subjetiva e espacial. Os espaços, em constante mutação, não fazem referência a uma geografia real, com exceção de certos lugares distantes, cidades em países estrangeiros (Estocolmo, Uppsala, Malmö, Gotemburgo), que o protagonista não chega a conhecer, mas são mencionados por outros personagens. O eu não é menos instável do que a geografia: num determinado momento do romance, o narrador se pergunta: “eu era ainda o mesmo homem?” (662). As contínuas passagens de cena correspondem a contínuas mudanças em sua condição, que a cada momento passa a desempenhar um outro papel. “No acampamento militar, o personagem é tão-somente o irmão zeloso e o filho em busca do pai; na casa de Artur, o adolescente em busca de abrigo e ciente do desabrochar de sua sexualidade; no paiol, é o amante, o marido, o futuro pai, é também o incestuoso e o transgressor; na casa de sua ex-mulher, o assassino; na cabine do navio, o fugitivo, o ‘escravo sexual’;

Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2005.

Não adianta: escrevo mentalmente o tempo todo.

na nova cidade, no hotel, o terrorista” (MARTINS, 2004: 108). Do mesmo modo como muda de lugar e de condição, o protagonista passa do choro ao riso, da dor ao prazer, como se se tratasse apenas de mudar de máscara. “Em meio a essas lembranças inúteis me acudiu a idéia de que comigo estava tudo bem, era só seguir adiante” (612) e é isso que ele faz.

A referência ao teatro aparece explicitamente na descrição do Teatro da Aparição: “não sei se te contei que o teatro que estou a escrever é o teatro que consagrará as aparições” (636), diz o jovem dramaturgo ao narrador. A peça que o rapaz descreve fala de dois homens: um “perdeu a memória de si mas guarda na mente todos os acontecimentos do mundo”, é “um homem que nada lembra de si mesmo, nem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso”; o outro, pelo contrário, “não tem memória do mundo, ou seja, de nenhum acontecimento público. Mas se alguém lhe perguntar como foi o dia lá na primeiríssima infância em que a ponta do lápis penetrou sem querer na sua pele deixando extravasar um pontinho de sangue, ele dará a data completa do caso” (635). A peça consiste numa falação sobre o fluxo de memória desses dois personagens que “foge brutalmente do controle com o aparecimento de uma medonha urticária que passa a tomar conta da pele de ambos” (Idem). Um terceiro personagem aparece para apartar os dois desse diálogo e acaba lambendo suas feridas e subindo aos céus como uma Maria consagrada. Não há enredo na peça, apenas esse súbito aparecer e desaparecer de personagens, “verdadeiras assombrações”, pois “estamos todos nós cansados da previsão de tudo, pega um jornal, televisão, nos despejam previsões de chuva sol frio calor nuvens esparsas tempo coberto terremotos tufões safra de arroz para esse ano, basta, basta” (636). O Teatro da Aparição vem nos salvar dessa tirania do enredo, da explicação, da descrição, da previsão, presentificando um “fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue e nos silencie” (Idem).

Noll se refere várias vezes a essa possibilidade de uma presentificação, associando o romance ao teatro para desvinculá-lo da

Rio de Janeiro, 11 de novembro de 2005.

Voltando à tese:
capítulo 1 – memória e ditadura; capítulo 2 – transição e consenso; capítulo 3 – derrota e nação; capítulo 4 – herança e mercado.

representação realista e aproximá-lo do ritual. Em especial a partir de *Harmada* – “um livro que tem uma fé cega no teatro, no poder do teatro, no poder da recriação, de você realmente ver outros mundos, de fazer um exercício de viver outros mundos, outros personagens, sair um pouco de você mesmo e recriar a realidade” (NOLL, 2006) –, o teatro surge em seus romances como tema e também, no mesmo movimento, como associação do romance a um ritual de transformação. “O romance não pode ser só o registro de uma crise da burguesia”, adverte Noll (1997: 85). Ao invés disso, ele vai propor que o romance seja como um ritual: nada de tramas heróicas, *thrillers*, “essa coisa de fulano casou com sicrano” (90), nada “de comunicar significados estabilizados, estados de ânimo fixos ou estados de coisas substanciais” (LADDAGA, 2001: 160), mas um abandonar-se a algo que não se compreende inteiramente e que, por isso mesmo, é capaz de modificar nossa forma de estar no mundo. Abandonar-se às “forças do sexo”, às “forças do corpo”, “reverenciar essas materialidades” (NOLL, 1997: 89) que purificam os personagens da cotidianidade mundializada. O romance é “o lugar onde se pode sentir êxtase, onde se pode sentir transe” (Idem), daí seu caráter ritualístico. Um ritual de passagem? Não exatamente, porque não se trata de evoluir para um estágio mais avançado, mas de se deixar arrebatado, de sair desta realidade, que é a nossa de todos os dias, de envolver num certo sentido, assumindo um desconcerto diante do mundo, procurando se “retonificar através do primordial” (Idem).

Harmada é um romance que dialoga o tempo todo com o teatro. Já no início, o narrador, um ex-ator, assiste a um espetáculo em que “dois seres sem sexo definido” se unem numa “relação sexual [que] tinha uma insólita maneira de se expressar: uma de costas para a outra mas como se estivessem uma de frente para a outra, e deste jeito falavam entre si, se enterneciam, por momentos arfavam, como se uma alimentasse o olhar da outra face a face” (1997b: 505). O espetáculo coloca em cena corpos que desafiam as normas definidoras do que é “natural” no sexo, como vão desafiá-las também as próprias atrizes, o

diretor do espetáculo e o narrador do romance ao se envolverem no “mais louco carrossel” (508) sexual.

O teatro retorna à narrativa quando o protagonista vai parar num asilo de desocupados, onde passa a dramatizar para seus colegas episódios vividos ou testemunhados por ele. “Eu subia numa escrivaninha bem antiga, forrada na parte superior com um tapete preto, e contava, contava o que minha lembrança feroz conseguisse arrancar, como um trator que fosse rasgando o mato” (524). Ele volta a ser um ator e com esse ato reabilita “um pouco da latência humana” dos albergados, que “já não querem rolar como uma pedra”, mas “participar desse esforço titânico que faz pulsar a duração das coisas” (525).

Em outra parte ainda, o narrador vê na possibilidade de se tornar diretor de uma peça encenada pela filha postiça “uma nova promessa, talvez a derradeira, aquilo que [o] animaria a procurar uma forma de sair da vida que [ele] vinha levando havia tantos anos” (536). A peça seria como um “salto de fera”, uma “disritmia”, em que a qualquer momento a atriz cairia “em convulsão ou quem sabe petrificada, dura feito uma rocha orgulhosa” (537). A peça, como o romance, é a possibilidade de que algo que não tem nome possa irromper e arrebatá-lo.

No final da narrativa, o protagonista encontrará em seu apartamento um garoto surdo e mudo, cujo “olhar parecia decididamente perdido, como se pertencesse a uma esfera cujo conteúdo nada daquilo que o cercava ali estivesse em condições de perceber” (572). Para poder se comunicar com esse garoto, para poder alcançá-lo e atingi-lo, ele vai precisar atuar; só com a mímica, a gesticulação, o movimento do corpo, ele conseguirá extrair alguma expressão dessa criança: “eu me transbordava de mim a cada gesto, revirava os olhos sem que me desse tempo de pensar na próxima maluquice, tudo saía de mim instantâneo – e, como sempre, sem pensar, resolvi me prostrar diante do garoto e beijar seu pé, e o garoto aí sim começou a soltar as mais fogosas risadas” (Idem). Guiado por esse garoto, ele vai voltar ao passado, ou melhor, presentificar o

passado, como num palco, e se encontrar com o fundador de sua cidade, Pedro Harmada. O romance termina com esse encontro, “um momento absolutamente teatral, absolutamente de crença na possibilidade dramaturgica da vida” (NOLL, 2006).

A céu aberto retoma o tema do teatro, embora não gire em torno dele como *Harmada*. O teatro é tematizado, como vimos, enquanto Teatro da Aparição, um teatro que não é teatro, protagonizado não por “personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada” (636). Essa não deixa de ser a condição do narrador, num movimento que beira à auto-aniquilação, tão radical é sua instabilidade. Em alguns momentos, surge o expresso desejo de se fundir ao mundo, de se tornar pura matéria, desvencilhado de tudo: “às vezes me esqueço de tudo, fico igualzinho a uma pedra” (650). E em outro trecho: “Vejo esta pedra no chão. Me ajoelho. Toco nela. A pedra tem uma grata aspereza [...] Existem dias sim em que me canso de ser gente [...] Sim, quando me canso muito penso no estado mineral” (651). Como sugere Laddaga, nesses momentos, o eu atinge um estado de “liquefação do humano”, numa espécie de fusão com a matéria, em que “[a] memória se perde, a faculdade de conservar as marcas do passado no presente se cancela, a continuidade do tempo se anula. A consciência, por sua vez, se apaga [...] e o sujeito, dir-se-ia, vai embora” (2001: 164), abandonando-se à passagem “do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar” (NOLL, 1997b: 672-673), como lemos no final do romance. O ritual parece se completar quando o narrador, depois de percorrer um tortuoso caminho, já não reconhece sua própria imagem e se entrega ao espetáculo final do ato terrorista entre “monumentais labaredas”, soltando uma teatral gargalhada.

Se encontramos em *Harmada* e *A céu aberto* rastros de narrativas anteriores – os trânsitos, os sujeitos precários, o anonimato, a fúria do corpo –, surgem aqui novos caminhos: ambos romances se deixam levar por uma voracidade teatral que submete os corpos a constantes mutações e bruscas mudanças espaciais, corpos que

Los Angeles, 25 de janeiro de 2004.

Perceber que ao trabalhar com o presente, com o contemporâneo, se está num campo movediço. Deixar fios para serem trabalhados no futuro. Deixar fios soltos. Abrir portas, canais, caminhos que permitam circular saberes em vez de compartimentos teóricos delimitados por seqüências temporais simplificadoras (moderno/pós-moderno). Fronteiras conceituais são necessárias, mas linhas de fuga também. E o que são linhas de fuga? Aquilo que guia o olhar para o desconhecido.

podem se tornar outros ou mesmo se dissolver no mundo. Em *Harmada* e mais ainda em *A céu aberto*, a ação romanesca se vê teatralizada e os personagens transformados em atores de um teatro que não chegam a compreender inteiramente. Desse modo, a prosa desses dois romances ganha um outro ritmo, mais veloz, menos minimalista do que em *Rastros do verão* ou *O quieto animal da esquina*, desdobrando-se numa multiplicidade de imagens que busca um efeito ritualístico, o efeito do transe, do êxtase, capaz de liberar da “tortura da expressão” (636), como quer o dramaturgo de *A céu aberto*.

10.2. Narrativas performáticas

Nas narrativas mais recentes de Noll, vemos surgir uma aproximação entre o narrador e o escritor: o narrador é o escritor brasileiro e sem meios, que vê no convite de instituições estrangeiras a possibilidade de não “ter de mendigar de novo em seu país de origem” (NOLL, 2004: 9). Em *Berkeley em Bellagio*, de 2002, essa aproximação se expressa, por exemplo, na oscilação entre a primeira e a terceira pessoas que percorre todo o texto, às vezes dentro de uma mesma frase, como neste trecho: “além das *minhas* próprias malas *quero* carregar agora o mundo inteiro às costas, um Atlas desvalido, tudo bem, mas com uma boa vontade que *lhe* assoma tão forte de repente que *ele* só tem tempo mesmo de tentar levar o mundo às costas, entende?” (79, grifos meus).

O escritor se torna um *performer* que constrói a obra com seu próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida, e a narrativa se torna performática, seguindo as características assinaladas por Graciela Ravetti: “a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciadador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado” (2002: 47). Não se trata de uma inflação narcísica, mas de uma exposição do eu sempre em vias de se

perder, de se dissolver, sempre instável, uma pergunta lançada ao outro, o leitor: “quem sou?, por que provoço 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” (NOLL, 2004: 53).

Nos romances em questão, o protagonista é João Gilberto Noll, escritor brasileiro, professor visitante na Universidade de Berkeley, Califórnia, ou convidado por uma fundação americana para se dedicar à elaboração de seu novo romance, em *Bellagio*, Itália, ou ainda, em *Lorde*, de 2004, escritor decadente e solitário, que abandona o pouco que tem em Porto Alegre por “uma graninha extra para [s]e sustentar” em Londres, onde vai cumprir uma missão profissional a convite de um inglês que mal conhece. O escritor que desembarca em Londres é um homem velho, que deixou para trás os dias em que “sonhava com um mundo fora do âmbito tropical para assentar [sua] melancolia adolescente” (2004b: 21); um homem que já deu o que tinha que dar, que “já não conseguia obter o entusiasmo necessário por povoar enfim esse mundo congelado do Norte” (Idem); um homem maduro que não parece ter nada a aprender e também não parece poder oferecer a “decantada sabedoria do idoso” (25). Para que viaja esse homem? Só pelo dinheiro?

No ensaio, “A viagem e uma viagem”, Denílson Lopes analisa o retorno da imagem da viagem na literatura contemporânea como uma atualização da discussão em torno da *Bildung*. “Por que e para que aprender? É possível uma vida como aprendizado?” (2003: 166), pergunta o crítico, com o objetivo de problematizar o paradigma iluminista “que implicava a socialização do indivíduo, na passagem da infância para a vida adulta, e ao mesmo tempo, a constituição de um sujeito singular e autônomo, a partir de um aprendizado interior, progressivo e por etapas” (166-167). A narrativa de Noll dialoga com essas problemáticas, constituída desde o início em torno do trânsito e de uma subjetividade em crise, que embora impossibilitem um aprendizado nos moldes iluministas, talvez pudessem ser o ponto de partida para uma versão contemporânea do romance de formação.

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2005.

Por que tanto espaço para o eu na crítica atual? – provocação do Zarvos.

Viajar é testar os limites do eu, sair de si, abandonar a cápsula egóica, “alcançar aquele ponto onde tudo vaza para o infinito” (2004b: 23). Na viagem a Londres, o eu parece destinado a se esfarelar, a não voltar jamais a ser o mesmo. “Tinha vindo para Londres para ser vários” (28), admite o narrador. Um espelho, comprado no dia seguinte a sua chegada, deveria oferecer alguma estabilidade, mas ele decide nunca mais se olhar nele, nem nesse nem em nenhum outro espelho que por ventura vier a aparecer na sua frente. Se em todas as narrativas de Noll há um momento em que o personagem se olha num espelho em busca de um auto-reconhecimento, aqui até mesmo esse gesto vai ser abandonado. Diante do espelho do banheiro da National Gallery, munido de um pó de arroz comprado numa loja de cosméticos de Piccadilly Circus, ele se maquia para iniciar sua travessia performática. “Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman* [...] Ninguém mais me reconheceria” (27), lemos.

No dia seguinte, num cabeleireiro unissex, ele põe em prática a segunda etapa de seu travestismo, pintando seus escassos cabelos de castanho-claro. A partir de então, nada de espelhos. “Farei um pacto com o espelho [...] Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços” (44). Sua face será agora a de um outro, quem sabe um lorde, decadente como deve ser um lorde no início do século XXI, perdido num subúrbio qualquer dessa capital européia.

“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” (2003: 171), assinala Lopes. Noll aposta nessa dissolução, talvez mais radicalmente do que nunca em *Lorde*: “eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem” (31). Mas pode ser que essa dissolução se mostre como “outra fonte de formação”, “essa fonte viria dali, daquele homem de cabelos castanho-claros, com a maquiagem recomposta, vivendo em Londres por enquanto sem lembrar com precisão por quê” (32). Pode

ser que “desse material difuso” seja possível extrair “uma nova memória” (34).

A possibilidade de se liberar de si é bem-vinda pelo narrador, como se lhe fosse dada a oportunidade de nascer de novo, de deixar para trás o velho escritor, esse que escreveu uma porção de livros e que já não consegue se encontrar neles. *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. “Eu sou o professor de português, repeti o leve acento gaúcho, com a mesma disposição, a minha, só que em outra superfície, mais incisiva, oleosa, a melena espessa de bárbaro, a dele” (109), lemos ao chegar ao fim da narrativa.

10.3. Espaços mundializados

Em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, as travessias dos personagens se dão por geografias precisas e situadas, embora estrangeiras a eles, paisagens mundializadas, muito diferentes das que encontramos em *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996), que criam espaços predominantemente alegóricos, e diferentes também das de *Rastros do verão* e *O quieto animal da esquina*, em que o narrador circulava por sua cidade natal, Porto Alegre. Se a narrativa de Noll veio deixar claro que pensar este tempo é pensar o espaço³⁵, não mais como um simples cenário, mas como força que produz, afeta e transforma da subjetividade, seus dois últimos romances mostram que, na passagem do século XX para o XXI, qualquer pensamento sobre o espaço é também um pensamento sobre o espaço mundial e

Los Angeles, 20 de fevereiro de 2004.

Hoje, na palestra “Escritores en tiempos neoliberales”, da Alejandra Laera: “el escritor argentino en Paris en el siglo XXI o es el flâneur, ni el esteta, ni el turista, sino el homeless”.

³⁵ Lemos numa entrevista: “o presente pra mim é o que mais me inspira. O presente imediato, o espaço onde eu estou. Eu não sou um escritor voltado para o passado, para a reconstituição histórica de fatos ou de épocas” (NOLL, 2006). Se a geografia vem antes que a história, o olhar vem antes que a memória: “para quem ama o dom da visão, a geografia é tremendamente pródiga para a criação. Não são, portanto, os fatos vividos que eu retrato com mais empenho” (NOLL, 2002). Nesse olhar espacial reside para Noll a possibilidade de construir “um afresco do tempo em que estamos vivendo” (NOLL, 1996).

mundializado, um pensamento sobre as fronteiras e o apagamento das fronteiras, sobre a nação e seus limites, sobre os diversos tipos de deslocamento, do turista ao refugiado.

“Minha preocupação era falar sobre o brasileiro na condição de estrangeiro e, a partir disso, abordar a mundialização” (NOLL, 2002), afirma Noll a respeito de *Berkeley em Bellagio*. Num mundo supostamente integrado pela informação, o escritor se vê como o “estúpido da cidadela global” (NOLL, 2004: 36), alguém para quem as coisas não se revelam com facilidade, que se adapta mal à nova ordem mundial, à circulação acelerada de pessoas, dinheiro e informação, daí sua busca de pontos de contato que o resgatem de seu alheamento. Colocando-se a si próprio em cena, performaticamente, o escritor faz da ficção um experimento com espaços mundializados pelos quais circula aos trancos e barrancos.

Em *Berkeley em Bellagio*, a travessia se inicia no *campus* da universidade americana. Passeando pelos bosques de Berkeley, “descia-lhe a ilusão de uma orgia intimista e conclusiva que o brindaria transportando-o para fora daquele *campus*, daquele país, do mundo até quem sabe” (12). A inadequação do escritor o faz ver com desconfiança o impulso humanitário de sua aluna americana, que “queria ajudar na erradicação daquela pobreza em natureza abastada que nem conseguia imaginar direito” (17). Desconfia dessa crença na filantropia, como se “o desenvolvimento dos países pobres dependesse de mutirões de dedicados voluntários desta nação aqui com dois oceanos” (Idem). Desconfia também da onipotência de uma nação que acredita poder tudo, inclusive salvar o mundo com sua boa vontade, como se se tratasse de um único e indiferenciado território indigente à espera apenas de sua caridade.

“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 iam contatar fora de suas embaixadas, de seus hotéis de segurança eletrônica ou desarmados de suas fantasias de ajuda às populações carentes” (19), o escritor se pergunta enquanto exhibe para os alunos alguns de seus filmes brasileiros prediletos

(“Vidas secas”, “São Bernardo”, “Deus e o diabo na terra do sol”). Tudo lhe parece uma impostura: a de seus alunos que, ciosos de sua notas, simulam um interesse por essas imagens de miséria, e a dele, em quem esses filmes despertam um “banzo vago de uma coisa que [...] não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela [sua] idéia recorrente do país, bem mais embebida talvez no cinema feito no Rio do que na matéria bruta da realidade” (18). Sua tarefa é representar uma totalidade chamada Brasil, como se essa realidade pudesse ser unificada numa cor local, quando na verdade ela se apresenta a ele como fragmentação irremediável.

A inadequação se acentua em *Bellagio*, diante do descompasso entre o que o escritor esperava encontrar num vilarejo do interior da Itália, cuja imagem herdou do cinema italiano clássico, e os turistas e caminhões de obra que atravancam as ruas da cidade. Também não consegue se encaixar entre os *scholars* patrocinados pela fundação Rockefeller. Um deles, um equatoriano que trabalha numa gigantesca fundação filantrópica, expõe-lhe o plano para a salvação da América Latina. “A realidade é um jogo”, sustenta. “Todos devem jogar seu jogo até o fim, [...] essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras do jogo? – ah, a única promessa” (41). Não há ética, utopia, projetos nacionais, apenas a adaptação a essas regras. Um outro, professor de sociologia em Minneapolis, pretende escrever uma obra chamada *Toward a More Equitable World* e tem também a salvação do mundo na ponta da língua: “acabar com os governos corruptos, desentravar o processo democrático em cada região, pegando a tal, a mitológica oportunidade a todo cidadão, um cidadão que poderia com orgulho se espelhar, ou melhor, se inspirar, perdão, a cada manhã na Democracia Americana” (46).

Se em *Berkeley em Bellagio* o escritor não poupa de sua ironia os intelectuais bem-intencionados que fazem alarde de seus planos de salvação do mundo, espelhados no governo americano e financiados por ele, *Lorde* mostra o outro lado dessa Pax Americana. “Lá dentro falavam português, iraniano, chinês, vietnamita, inglês, espanhol, italiano, turco. O que vinham empreender naquelas ruas que, à medida

Austin, 27 de outubro de 2004.

Sobre o espaço:

“La grande hantise qui a obsédé le XIX siècle a été, on le sait, l’histoire (...) L’époque actuelle serait peut-être plutôt de l’espace” (Foucault). “¿Se puede imaginar un punto utópico en el cual este nivel subterráneo de Otro Espacio utópico se uniera con el espacio positivo de la vida social ‘normal’? La pregunta política clave es la siguiente: ¿existe todavía en nuestra época ‘posmoderna’ un espacio para tales comunidades? ¿Están limitadas a las orillas subdesarrolladas (favela, guetos), o está emergiendo un espacio para ellas en el corazón mismo del paisaje ‘posindustrial’?” (Zizěk).

que Hackney se aproximava, iam ficando cada vez mais feias, sujas, atribuladas por obras intermináveis? Tinha sérias dúvidas de que vivessem melhor naqueles becos de Londres do que na sua escassez natal” (60). Enquanto o escritor vai se abandonando à errância pelas ruas da cidade estrangeira, entre o centro turístico glamoroso e o subúrbio abandonado, longe da proteção do inglês que supostamente deveria zelar por seu bem-estar, a narrativa vai sendo tomada por um tom paranóico. “Qual o interesse de um militar inglês em me ter na Inglaterra? Que serviço eu poderia prestar às armas ou às relações armadas entre os dois países?” (63), ele se pergunta. De repente, de um escritor contratado para uma missão mais ou menos indefinida, ele se torna um prisioneiro, um “escravo de uma maquinação secreta” (68), arrastado por alucinações alimentadas pela nova paranóia global.

10.4. Desejo de comunidade

Nesse cenário pós-11 de setembro, vemos emergir um desejo, expresso desde o início de *Berkeley em Bellagio*, de um pouco de estabilidade, de “reatar em paz o compromisso com as coisas” (16), de uma vida menos precária, desejo ligado a uma recuperação da memória e dos lugares. Se antes havia uma mobilidade constante, desde seu primeiro romance até *A céu aberto*, encontramos agora um sentimento de apego que se expressa, entre outras coisas, no desejo de recuperar uma história pessoal. Assim, “esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis da manhã, criado no bairro Floresta” (28), se apega a certos “focos de resistência da memória” (22), como as caminhadas pela cidade na adolescência, quando começava a emergir o desejo desviado, “que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral” (23).

Porém, a memória só poderá emergir fragmentariamente na experiência desse sujeito atravessado por uma língua estrangeira. “Ele não falava inglês” é a frase que abre o romance. “Ele caminhava entre esquilos pelo *campus* de Berkeley e pensou que não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação, falar inglês,

testemunhar nessa língua a todos que pudessem se interessar por sua vida” (11). A língua é o que faz a mediação entre o escritor e o país estrangeiro. Num primeiro momento, ele se sente isolado, alienado até, por essa língua que ele não domina, mas aos poucos é invadido pelo temor de ser abandonado por sua própria língua e, desse modo, também por sua escrita: “todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar” (20-21).

Na passagem de Berkeley a Bellagio, o inglês passa a acoá-lo: “já não conseguia processar um pensamento que não fosse em inglês” (56), ele percebe alarmado. A memória terá, a partir de então, que competir com o “súbito inglês dentro [dele]” (57). “O fluente e repentino inglês do personagem se, por um lado, retira-o da condição de pária na catedral de *scholars*, por outro, extravia-o de casa” (MARTINS, 2004: 129). Se ele agora resolvesse voltar para Porto Alegre, teria que enfrentar sua nova condição: “como um gringo desvalido, sem saber o que fazer de mim numa cidade que eu já não reconheço, não sei meu endereço, não lembro de parente, se perguntam onde fica essa tal rua eu nada entendo, se sou eu a perguntar alguma coisa é a outra pessoa a me olhar sem dar rumo ao pensamento, o inglês é minha língua de repente” (64). Assim, da condição de estrangeiro que não fala a língua do lugar, ele passa a estrangeiro em sua própria língua, numa viagem que parece não ter volta: “se o português ao menos retornasse, se eu pudesse me virar novamente em Porto Alegre” (75).

O estranhamento da língua materializa uma condição que lhe é própria: “disse-lhe em meu inglês esfarrapado que eu era o caçula de uma família de nove irmãs, e que me sentia um sobrevivente de mares femininos, que me perdoasse então pelo fato de ser assim aéreo, como se nunca tivesse conseguido o fio pedestre de nenhuma fala, em qualquer língua” (27). Sua língua, que em algum momento o representou “limpo, estruturado”, não cumpre mais essa função. Agora, no choque com a língua estrangeira, ela deixa em evidência uma indisposição consigo mesmo, o vestígio de sua condição de estrangeiro

no universo feminino. “Quem me responde, e já, se o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo” (37). A viagem descortina, assim, uma condição subjetiva frágil, instável, e também permeável ao que a errância possa trazer de novo. “No trajeto da escrita”, afirma Ítalo Moriconi na orelha da edição de 2003, “o eu oscila entre celebrar e sustar sua autodissolução. O eu se constrói e se dissolve, ao mesmo tempo”.

Aqui, como em todas as narrativas de Noll, o personagem é movido por uma “vontade de se imprecisar”, “deixando de ser um indivíduo situado em entornos determinados para ser uma entidade incerta” (LADDAGA, 2005: 197). Só que, como notou Moriconi, ao movimento de dissolução corresponde neste romance um outro movimento de construção do eu, ou ao menos uma tentativa de “começar tudo de novo, voltar a ser aquele que eu era antes de me meter em Berkeley e Bellagio” (75). Essa labiríntica trajetória se resolve no final com um reencontro da língua, da cidade e do amante. “Começo a compreender na alma onde estou, com quem estou, há quanto tempo, não faz muito eu sei, alguns minutos, devagarinho vou ganhando a lembrança do meu português, a língua sai de mim em pedacinhos” (89). A viagem, pela primeira nas narrativas de Noll, abre a possibilidade de “se aprender a sentir, ultrapassar a mera sobrevivência, ousar empreender uma educação dos sentidos e sentimentos” (LOPES, 2003: 173).

Tal aposta se situa no terreno de uma homoafetividade. Seguindo a sugestão de Denílson Lopes, trata-se de “afirmar uma afetividade que, longe de acentuar o isolamento e a alienação do homem contemporâneo, é uma forma de redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, uma ética de um sujeito plural e uma estética da existência (2003: 38). O final de *Berkeley em Bellagio* abre um espaço desse gênero, um espaço afetivo em que se desenrola, inesperadamente plácida, a vida do personagem, de Léo e de sua filha, Sarita: “Léo, ela e eu em volta de uma mesa, a brisa na janela, os dois pais dessa menina adivinhando calados que hoje parecia um dia mais

Los Angeles, 23 de maio de 2004.

Apontamentos sobre *Berkeley em Bellagio*
Cena final: uma cena de guerra, um campo de refugiados e a possibilidade de uma comunhão. Romance de ação: aqui também se trata disso, de uma busca. A língua: o inglês vai penetrando na língua materna até torná-la estrangeira também.

do que adequado para Léo me visitar à noite no sofá da sala” (100). O escritor, que explicita sua homossexualidade desde o início da narrativa ao se referir a Léo, “o homem a quem costumava chamar de namorado” (9-10); que expõe sua sexualidade como “uma quimera em carne viva, louco como em Porto Alegre pra [s]e jogar na cama e meditar sobre a delicadeza de um outro homem” (63); que transgride o lugar reservado ao *scholar* no encontro com o *ragazzo* de Bellagio, “levado pelo escritor porto-alegrense para trás de uma cortina malcheirosa pelo tempo” (30); a esse sujeito, que erra pelo mundo com seu desejo à flor da pele, é dada no final da narrativa a possibilidade de um reencontro, de um “estar entre homens, quando não se sabe o que pode acontecer” (LOPES, 2003: 206).

A homoafetividade assinala um desejo de comunidade que vem sendo elaborado por Noll desde seu primeiro livro. Em *Lorde*, um homem negro, encontrado por acaso numa viela de Hackney, fala ao narrador sobre os “poderios militares se digladiando com as forças do terror” (69), formulando estranhas hipóteses bélicas. Mas não é bem o assunto que o atrai e sim “o seu timbre abaritonado, raro de escutar. Não era toda noite que conseguíamos ter ao pé do ouvido uma voz que não precisava cantar para que ouvíssemos inteira a sua canção” (69-70). Ao que parece, nesse mundo globalizado, o que interessa a Noll não é tanto fazer uma crítica de seus efeitos perversos, mas insistir numa inadequação que é uma forma diferente de estar no mundo e, quem sabe, de estar com o outro. Como em *Berkeley em Bellagio*, em que ele ouve o discurso doutrinário do equatoriano enquanto se pergunta por que “havia tanta coisa a descascar até que pudéssemos estar aquém da gente, nos transformarmos em ninguém ou quase, quase nada, e só então, sem nome nem espécie, podermos nos beijar na boca”, a voz do homem negro indica uma forma alternativa de comunicação que não a do sentido.

Para uma comunicação desse tipo aponta também a última cena de *Berkeley em Bellagio*, quando o escritor leva Sarita a um campo de refugiados em Porto Alegre, em busca talvez do que ele não encontrara em suas viagens, uma “noção antiquada de uma

comunidade” (22). Ali ele vê emergir um *experimentum linguæ*, no sentido que Agamben dá a essa expressão no prefácio de *Infância e história*: uma experiência em que encontramos diante de nós a pura exterioridade da língua. Trata-se de experimentar o vazio da linguagem, a linguagem em seu estado bruto, a impossibilidade de falar a partir de uma língua, segundo as diversas formulações de Agamben. Essa experiência seria o eixo de um livro, que ele nunca escreveu, sobre a voz humana, sobre a diferença entre linguagem e voz, enquanto espaço próprio da ética e da comunidade. A infância seria uma experiência desse tipo. Lemos no final do romance de Noll:

Sarita disse oh, assim mesmo oh, como se ainda não soubesse falar, virgem de semântica. É que ela descobria naturalmente como ensinar uma língua para um ser estrangeiro – isso não se aprende, é puro dom, assim oh, OH!, como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com o meu corpo, que podia estar aqui onde eu estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, ou menos, melhor, bem menos: designa a calma tentação que faz Sarita tirar do bolso um botão perdido, talvez de sua própria roupa, um grande botão vermelho cor de sangue, parecia até envernizado, brilhava de vermelho, o sol caía – um homem ajoelhava, curvando-se, todo voltado para a direção de sua Meca, outros o seguiam, ouvia-se um cântico serpenteado ao infinito, Sarita passava o botão vermelho para a mão da outra menina, que olhou pra mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada... (105-106)

Berkeley em Bellagio e *Lorde* foram publicados depois do 11 de setembro, num mundo que experimentou de maneira dramática as divisões da mundialização e as respostas totalitárias que essas divisões podem gerar. Num livro recente³⁶, Rancière adverte que, nesse mundo, surge uma arte que está a serviço do laço social, em que “os dispositivos artísticos polêmicos tendem a se deslocar em direção a uma função de mediação social” (2004: 162). Isto é, esses dispositivos “se tornam os testemunhos ou os símbolos de uma participação numa comunidade indistinta, apresentados na perspectiva de uma restauração do laço social ou do mundo comum” (Idem). Segundo Rancière, se há algumas décadas, a arte pretendia dar testemunho das contradições de um mundo marcado pela opressão, hoje ela tende a testemunhar um pertencimento ético comum, em que

³⁶ Trata-se de *Le malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

já não faz sentido a distinção entre opressor e oprimido. A arte deixa, assim, de ser política, passando para o domínio da ética.

Nos termos de Rancière, poderíamos dizer que a narrativa de Noll se situa numa passagem da política à ética. Ao mesmo tempo, porém, as comunidades que ela coloca em cena são sempre incômodas, inadequadas, indesejadas e, nesse sentido, não se encaixam na expressão conciliatória de uma arte que se define pela tarefa de dar ao homem um lugar no mundo. Se a narrativa de Noll sempre desconfiou das definições políticas, movida mais por um desejo de indefinição do que de definição, colocando em suspensão e em suspeição qualquer comunidade que fosse além do encontro fugaz de sujeitos anônimos, sua busca persistente de fusão com o outro nunca se deixou levar pela indiferença pós-moderna, marcando sua resistência na precariedade dos corpos e dos espaços. Mais do que nunca neste início de século, vemos se definir nela uma aposta na comunidade fora de uma ordem mundial que pretende unir através da guerra permanente ou dos laços humanitários.

Los Angeles, 02 de janeiro de 2004.

Algumas questões poderiam servir de guia: o que é uma comunidade? o que os textos falam de lugares e sujeitos? o que fixam e o que mobilizam? A partir delas construir uma narrativa de narrativas.