

SÓ POSSO ESCREVER O QUE SOU

Fábio Figueiredo Camargo*

Universidade Estadual de Montes Claros

RESUMO

O presente artigo pretende analisar as relações existentes entre a escrita literária e a autobiografia, demonstrando como João Gilberto Noll desenvolve reflexões em seus textos sobre a relação entre vida e obra na contemporaneidade através das representações de figuras de escritores em seus romances *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. Percebe-se que o escritor desconsidera as normas da escrita autobiográfica e produz uma literatura que se pauta pelo pacto fantasmático, produzindo uma escrita híbrida na qual o autor empírico passa a ser mais uma representação criada por ele mesmo.

PALAVRAS-CHAVE

Autobiografia, representação, pacto fantasmático

Só posso escrever o que sou.

Graciliano Ramos

Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia”,¹ já apontava para uma corrente autobiográfica em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, e em um prosador como Pedro Nava, reportando-se, inclusive, a alguns de seus antecessores brasileiros. Autores modernistas, os escritores escolhidos pelo crítico em seu artigo, seguem a tendência moderna de separar vida e arte no sentido de que quanto menos realista a representação for, mais perto de uma base essencial da arte eles estariam. Dessa forma, a autobiografia direta, sem artifícios literários, deveria ser negada ou construída de modo que não se parecesse tanto o retratado com o pintor/poeta/escritor.

Antonio Candido constrói seu método de análise dentro do padrão da modernidade de que o poeta ou o eu que se narra a si mesmo separa a sua vida da obra, alterando a matéria narrada. O crítico afirma também que esses escritores construiriam, a partir de algo tão particular, como fatos vividos por estes sujeitos empíricos, algo universal – mais uma prerrogativa moderna. Transformar o particular em universal é o grande desejo dos modernistas brasileiros e europeus. Uma arte que fosse vista e admirada por muitos, arte esta que quebraria paradigmas e que instauraria a modernidade no Ocidente.

* fcamargo3@uol.com.br

¹ CANDIDO. Poesia e ficção na autobiografia, p. 51-71.

Na literatura brasileira, há muito existem narrativas autobiográficas e memorialísticas. Flora Süssekind afirma que uma

(...) prosa de ficção autobiográfica (...) dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80 (...) [e estaria] próxima ao confessional, ao “diário adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno *tête-à-tête* com o leitor, e cuja preocupação principal, mais do que com o trabalho literário, seria sobretudo com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve.²

Para Flora Süssekind, esse tipo de texto estaria carregado de cacoetes, como a representação de um Brasil literário, a denúncia social e o pouco caso para com a literatura, mas encontraria no leitor, ávido por conhecimento da vida das pessoas e de alguns fatos históricos, principalmente sobre a ditadura militar, uma recepção calorosa, criando, assim, uma armadilha para os autores brasileiros. Na opinião da ensaísta, bons textos seriam aqueles que se afastam dessa armadilha para construírem, a partir da biografia de seus autores ou de acontecimentos reais, um texto literário por excelência. Em seu trabalho, encontra-se a ideia de que a arte supera a vida ou a ultrapassa em sua forma de representá-la. Vida e realidade seriam apenas um ponto de partida para se fazer a grande arte, que não se deixaria levar pela realidade inteiramente, não produzindo um texto naturalista demais, nem superficial, confiando nos artifícios literários.

Para Luiz Costa Lima,

(...) a nossa literatura sempre foi chegada ao memorialismo. Um memorialismo, é certo, menos declarado com todas as letras, do que presente sob a forma de matéria para lamentos, queixas e desabafos; o poético, ou o que se supunha sê-lo, substituindo ou velando a prosa do cotidiano.³

Na visão de Luiz Costa Lima, esse memorialismo, na prosa brasileira, seria saudável, também porque filtrado pelos escritores, que enriqueceriam os dados do cotidiano através de suas imaginações férteis. A lógica do raciocínio é a mesma de Flora Süssekind.

É interessante notar que tanto Antonio Candido quanto Luiz Costa Lima e Flora Süssekind estão de acordo no que tange à formatação do que seja literário nesses textos e, se o autor de *Formação da literatura brasileira* opta por autores consagrados pelo modernismo e Flora Süssekind lida com autores contemporâneos, Luiz Costa Lima não faz referências explícitas a autores específicos. Para os três há uma grande diferença entre ser um autor biógrafo e um biógrafo autor, mais ou menos como Machado de Assis construiu a definição de seu defunto autor. Mas como os três estão de acordo que um texto deve deixar de lado a forma naturalista de representação para que haja “mais literatura”, percebe-se que esse autobiografismo revelaria uma forma de lidar com a arte de modo a aumentar sua abrangência. Poemas autobiográficos, como os dos livros de Carlos Drummond de Andrade, e autobiografias poéticas, como é o caso de Murilo Mendes ou de Pedro Nava, analisados por Antonio Candido, não estariam longe do modelo moderno, pois fariam “literatura de imaginação”, o que separaria a forma de produção da modernidade do modo de fazer de autores como João Gilberto Noll, por exemplo.

² SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, p. 93-94.

³ LIMA. *Pensando nos trópicos*, p. 40.

“Literatura de imaginação”, para Harold Bloom,⁴ seria uma produção estética e não um mero relato naturalista que traz as memórias do biografado de forma direta e sem subterfúgios, como elipses, metáforas, subentendidos, etc., utilizado para propagar ideias ligadas às defesas dos direitos das minorias, por exemplo. Essa também parece ser a opinião de Flora Süssekind, quando afirma que os autores da década de 1970 estavam mais preocupados com a “‘sincera’ expressão dos fantasmas de quem escreve” do que com a produção do trabalho literário. Luiz Costa Lima é da mesma opinião, pois acredita que as biografias ou poemas autobiográficos brasileiros possuíam “o poético, ou o que se supunha sê-lo, substituindo ou velando a prosa do cotidiano”. O valor é dado a uma literatura produzida em consonância com os paradigmas do que seja conhecido como literário antes de qualquer coisa. A ideia de Harold Bloom é que a literatura engajada em causas sociais da forma como é produzida na contemporaneidade não se configuraria como uma “literatura de imaginação”. Sem colocar os críticos brasileiros no mesmo lugar de enunciação do crítico norte-americano, é possível notar que há uma aproximação no modo de entender o literário através de uma prerrogativa moderna.

Ao contrário do autor de *O cânone ocidental*, os teóricos da pós-modernidade e da crítica cultural afirmam que a literatura está em relação direta com as questões sociais, com o contexto histórico vivido pelo autor e seus contemporâneos e com questões ideológicas ligadas às diversas culturas, e isso não a faria menor ou uma literatura “da não imaginação”. De acordo com Linda Hutcheon, “o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido”.⁵ Se as biografias analisadas por Flora Süssekind traziam em seu centro a “sinceridade”, pois tinham um pacto com o verídico, na obra de João Gilberto Noll não há essa preocupação em separar vida e obra, mas há a plena consciência de que uma não se distingue da outra, ao contrário, entrecruzam-se, assim como realidade e ficção não são impermeáveis, pois a ficção acaba por ser o espaço no qual a representação de uma devida realidade se faz ou que faz referência a esta realidade.

De acordo com Philippe Lejeune, o que faz um texto autobiográfico é o pacto que o autor estabelece com seu leitor, que ele denomina de “pacto autobiográfico”. Para ele, autobiografia define-se como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade”.⁶ Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia é narrativa em prosa que trata da vida individual, e a identidade do autor é a mesma do narrador.

Sua teoria alcança a autobiografia como aquela que é pensada para ser a narrativa da história pessoal de alguém e que mostra a personalidade do biografado, mas também narra a história de um tempo e de um contexto. Em uma autobiografia é possível perceber a fina linha que separaria a autobiografia do autor empírico que se faz narrador da sua descrição de si mesmo. Como na própria autobiografia há a utilização, mesmo quando o

⁴ BLOOM. *A angústia da influência*, p. 17-18.

⁵ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, p. 15.

⁶ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet, p. 14.

autor quer narrar-se de forma naturalista, de elementos literários, é possível perceber que ela possui muito de ficcional. Isso é corroborado por uma afirmação do próprio Philippe Lejeune, que percebe em sua teoria a aproximação da vida e da arte de forma sutil através dessa escrita autobiográfica. Conforme o próprio crítico francês afirma,

(...) não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um “papel”, mas antes o que determina a própria existência de “sujeitos.”⁷

Como o próprio Lejeune afirma, não há então como separar o que é literário do que não é literário, e isso se dá graças à nossa falta de noção do que seja um sujeito coeso. Afinal, estamos diante do mundo depois da psicanálise, e o sujeito encontra-se descentrado. Como assujeitados da linguagem não nos preexistimos, mas nos fazemos enquanto narrativas, e a autobiografia traria a ilusão de uma certa coesão na vida do sujeito ou em sua maneira de se olhar.

Dessa incerteza sobre quem fala pelo sujeito, ou se ele fala nele, ou o que fala nele, é que se faria a incerteza mesma do humano que se percebe em uma situação a qual ele não controla totalmente, mas que a escrita procuraria organizar. Luiz Costa Lima engendra sua teoria de que há alguns papéis a serem cumpridos na produção de uma autobiografia ou na produção de qualquer texto ficcional. Segundo ele, a *persona* seria inventada pelo sujeito para que ele entrasse em contato com o mundo. Isso lhe daria uma janela pela qual olhar o mundo de forma exclusiva e à

(...) medida que a *persona* se convence de seu papel, melhor, se convence que o que exhibe é mais do que um papel, passa a ver o mundo de acordo com as coordenadas deste e só de acordo com elas (...) A janela do papel cria uma estrada de mão única. Diante dela, deixa de tráfegar o que não entra em seu ângulo de visão (...).⁸

Dessa forma, o mundo da *persona* seria um mundo sonhado e não visto, sem contradição, e a reflexão seria bloqueada. Assim,

(...) seu discurso próprio é o discurso memorialista. Nos lados da série *persona* – papel – memorialismo, se dispõem as vias oblíquas. Sem que revoguem o sonho da *persona*, dele se distinguem pela quebra de sua unanimidade e por proporem alternativas para o uso da criticidade. São estradas de duplo sentido.⁹

Para Luiz Costa Lima, a *persona* seria aquilo que o sujeito inventa para poder representar um papel. Nessa relação, a narrativa memorialista entraria como forma de o sujeito se organizar para um outro e para si mesmo, sabendo ou não que seu retrato não

⁷ LEJEUNE citado por MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 40-41.

⁸ LIMA. *Pensando nos trópicos*, p. 52-53.

⁹ LIMA. *Pensando nos trópicos*, p. 52-53.

é tão real quanto seu papel lhe permite ser. Daí ficarem ainda mais complicadas as relações entre esses papéis ou esses diversos “eus” que não se encaixam tão facilmente quanto se quer dentro da teoria.

Essa distância mínima que separa o gênero “autobiografia” do gênero “romance” que não quer ser biográfico, mas que acaba por ser, graças à encenação que o autor faz de si mesmo em suas personagens, em seus cenários, em suas escritas, enfim, é que marcaria o que Philippe Lejeune chama de “pacto fantasmático”. Esse pacto seria uma forma indireta do pacto autobiográfico, pois o leitor lê os romances não apenas como ficção, mas para desvendar um indivíduo, pois este se revela em determinados fantasmas que assombrariam a narrativa.¹⁰ Para Wander Melo Miranda,

(...) o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como *ser de papel*, e da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um *eu* exclusivo.¹¹

Na narrativa ficcional de João Gilberto Noll, a autobiografia é descaracterizada, não sem o conhecimento nem a intencionalidade do autor, e o sujeito narrador está sempre a construir-se, em pleno presente, com muito pouco do seu passado aclarado para seus leitores. Esse “ser exclusivo” aparece na narrativa do autor de forma a confundir o leitor que, mesmo não querendo fazer a relação direta entre as personagens do escritor e seu eu empírico, acaba por tomar essa semelhança devido ao propósito do próprio autor em subverter o gênero autobiografia, criando para si mesmo uma autobiografia ficcional.

Em *Lorde* (2004), o narrador chama-se João e é um escritor do Rio Grande do Sul que vai a Londres devido a uma bolsa para lecionar e dar palestras em uma universidade londrina. Em *Berkeley em Bellagio* (2002), o narrador recebe uma bolsa para ir escrever em duas cidades, Berkeley, na Califórnia, e Bellagio, na Itália. Em *A céu aberto* (1996), mesmo que o narrador não seja um escritor e sua biografia não se pareça com a do autor empírico, não há como negar que se trata de uma autobiografia ficcional.

Nesses textos nollianos não há o “ir-e-vir” de uma autobiografia, mas são textos fragmentados como que a mostrar a impossibilidade de se falar de si sem fragmentar o texto. Vida e obra das personagens-narradoras confundem-se em alguns pontos com a vida de seu autor empírico, de forma proposital. Não há nada edificante nem exemplar, e existem projetos nesses narradores que não serão concluídos ao final das narrativas. Geralmente, as autobiografias organizam-se em torno de ações de pessoas distintas, que conseguiram “vencer na vida”, alcançar o sucesso, serem grandes estadistas e poderem contar ou mostrar como fizeram isso; nessas narrativas nollianas nada disso é possível. A aprendizagem, marca do romance de formação, que, de certa forma, entra na feitura de uma autobiografia, aqui fica relegada a um plano secundário, distante das ações do mundo e de outros às quais as personagens narradoras estão sujeitas.

¹⁰ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet, p. 43.

¹¹ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 38.

Os textos de João Gilberto Noll trazem para seus leitores a forma como a produção poética da contemporaneidade lida com as questões de hibridização de gêneros, além de colocarem a impossibilidade de uma autobiografia “real” existir, pois os sujeitos aparecem descentrados e sem uma característica de unidade que os identifique, senão que são estranhos a si mesmos. É posto em xeque, assim, o que os modernos já faziam: a visão de um eu puro que contava sua vida de forma clara, concisa e direta para seu leitor que o percebia inteiro. O que no modernismo eram artifícios literários para separar vida e obra, na contemporaneidade continua a ser um artifício, mas com um interesse muito maior sobre a ficção como forma de criticar a realidade. Não se busca, portanto, nesses textos a prevalência de uma sobre a outra como se buscou durante muito tempo nas narrativas modernistas ou na literatura dita de imaginação. Vida e arte, ficção e realidade podem muito bem se misturar sem que uma deva neutralizar a outra. Dessa forma, os narradores e as narrativas nollianas estão interessados em discutir a criação literária, o papel do escritor na sociedade contemporânea e o porquê de se continuar escrevendo em um mundo tão exaustivamente representado.

As personagens de João Gilberto Noll são escritores, sujeitos da representação que estão sempre a se perguntar se vale a pena escrever em um mundo cada vez mais representado e tentar sempre uma escrita que escape disso. Em seus romances, *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* a relação entre vida e arte acentua a ideia de transfiguração do real vivido em ficcional a aparecer em sua escrita. O teatro da aparição, teoria apresentada pelo personagem escritor de *A céu aberto*, está ligado a essa transformação do vivido em fantasmagórico, no sentido de que toda ficção está intrinsecamente ligada à vida do seu autor, embora não seja a única verdade e muito menos o que realmente aconteceu, não cessando de se inscrever enquanto algo que assombra o sujeito empírico da escrita. Em *A céu aberto*, o narrador, que não é um escritor como João Gilberto Noll, afirma:

Não sei mais me concentrar. Tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra.¹²

Mesmo que não haja uma relação específica com a profissão do autor empírico, é preciso perceber, dentro dos padrões pós-modernistas, essa relação com um autor que o faz falar não só da sua vida, mas da história contemporânea, principalmente no que tange à falta de identidade desse sujeito perdido em meio ao caos, seja da guerra, seja da grande cidade, seja do país estrangeiro. Não ter identidade significa, aqui, identificar-se com o sujeito contemporâneo e, por que não dizer, com o escritor contemporâneo, que escreve em um mundo cada vez mais representado e faz de sua escrita um lugar de representação da não representação. Veja-se o exemplo do teatro da aparição lançado como teoria por uma das personagens no texto, um escritor de peças teatrais. Em determinado momento da narrativa, ele diz:

¹² NOLL. *A céu aberto*, p. 81.

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

Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!¹³

É esse teatro da aparição que Noll vem construindo com suas obras há muito tempo. Nesse teatro há o desejo de que não existam mais artifícios literários, ou melhor, a literatura seria a própria crítica da representação, a tentativa de esvaziar o objeto representado de toda e qualquer possibilidade de representação; mas isso é apenas mais um dos artifícios que tentam negar-se enquanto tais. É da impossibilidade de se representar aquilo que é já totalmente representado que a literatura de Noll vai falar. É importante salientar que, se a personagem deseja que o Teatro da Aparição não exista, o autor empírico faz questão de trazê-lo para a cena do seu texto. Se a representação é uma “merda”, palavra recorrente na literatura nolliana, que sempre tem sua presença quase física na obra como um todo, por que então há alguém que continua a escrever? Ao mesmo tempo que o Teatro da Aparição é a negação da representação, ele nega-se a deixar de representar, pois, parece nos dizer o narrador, é impossível abandonar de vez a expressão. O sujeito da representação, na realidade, não deixa de representar, muitas vezes estando mais ligado à representação ficcional do que imagina. Basta relembrar as teorias sobre a autobiografia trabalhadas no começo deste artigo para chegar-se à conclusão de que o que existe é sempre uma aparição a mais, e nada além disso. É dessa fantasmagoria, no sentido de algo que não se acaba de todo, que nunca está pronto, mas que se faz a toda vez que se tenta organizar uma vida, é que o sujeito da autobiografia, seja ela ficcional ou não, irá se fazer.

A autobiografia como representação da vida de alguém que estaria representando para si mesmo e para os que o lerão é a única forma de expressão possível, daí o fato de que a autobiografia ficcional de João Gilberto Noll hibridize-se e represente-se criticamente. A literatura nolliana não se faz como algo consensual, mas algo que sempre se dispersa em mais e mais questões desdobráveis a partir de si mesma. Uma questão leva a outra e mais outra e mais outra, e assim infinitamente, num eterno rolar sobre o próprio eixo. E dessa forma o próprio autor vem alterando sua escrita cada vez mais, pois se as narrativas são semelhantes, as questões permanecem sem nunca serem de todo aclaradas e são sempre e cada vez mais instigantes. É nesse ponto que se pode perceber a transfiguração narrativa, pois o autor transforma seu texto, partindo de uma representação mais próxima ao hiperrealismo, nos primeiros romances, para, cada vez mais, afastar-se dele. Principalmente nessas narrativas em tela, nas quais os narradores sempre querem deixar de representar, utilizando-se, para isso, de um instrumento de representação como o é a literatura.

O personagem escritor em *A céu aberto* é assim apresentado em um momento de trabalho:

¹³ NOLL. *A céu aberto*, p. 101.

Por aqueles dias o garoto começou a escrever uma nova peça. Ficava horas sentado na cama em que dormia, a porta entreaberta, um caderno, uma caneta. Às vezes quando eu passava pela fresta da porta o surpreendia olhando perdido para a janela não muito aberta, ou numa expressão meio risonha ou com o ar preocupado como se sofresse algum impasse na escrita; o garoto era bonito não resta dúvida sentado assim escrevendo geralmente sobre as pernas. Até que um dia começou a reclamar de que estavam batendo demais numa estaca de obra ali perto, que entre o trabalho braçal e o seu mental era covardia, tudo favorecia o braçal; para começar, reclamava ele, de que operação se propaga mais o som?, o da estaca ou o da pena no papel, hein?, não posso pedir para o sujeito parar porque terei a cidade inteira contra mim; mas se eu fizer o favor de me retirar para bem longe para escrever a minha peça, me diga que mortal que leva a vida por aqui não acharia uma boa solução? Passarei a escrever à noite não importa, enquanto você fica no paiol vigiando eu fico aqui escrevendo a minha peça como se costurasse as horas submersas que tal?¹⁴

Nesse trecho, tudo o que sai da boca ou da voz da personagem-narradora que delegará, em meio à sua fala, a voz ao escritor é a representação do que seja um escritor na contemporaneidade – a ideia moderna da solidão do escritor, escrevendo em seu quarto e precisando de silêncio em um mundo barulhento; o incômodo causado pelo modelo de escrever sem o contato com a rua. É interessante perceber que o escritor da narrativa escreve a caneta em tempos informatizados. A necessidade de se isolar e a computação não combinam mais, mas o escritor, que não quer representar, coloca-se todo a favor da representação de seu trabalho como algo diferente da noção utilitária da sociedade contemporânea, como se isso fosse possível. A voz narrativa apontaria, assim, para a impossibilidade de se separar vida e literatura, silêncio e barulho; a forma de fazer isso pela voz do escritor que quer negar a representação é uma forma de autoironia para com seu próprio texto. Assim, a autobiografia ficcional nolliana negaria a sua própria forma de se fazer, pois, afinal, ela é obra de alguém que se representa a si mesmo, não querendo se representar, mas, inutilmente, nadando contra a corrente de seu próprio objeto que o enreda e o consome. É a plena consciência desse escritor, o autor empírico, em perceber o quanto alguém imprime sua letra, sua marca em algo escrito ou da ordem do Arquivo, conforme o quer Jacques Derrida, que faz com que ele se saiba implicado em sua escrita e que esses outros “eus” criados por ele façam parte, de alguma forma, de sua autobiografia, que se escreve quase que automaticamente. Além de lutar contra a corrente do seu próprio tempo, o escritor da narrativa, assim como o autor empírico, luta contra a tecnologia que bane a caneta e instaura a pressa da leitura, a qual, em princípio, não se prestaria à escrita literária. Jacques Derrida afirma que “os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo”.¹⁵ Na literatura nolliana não há mais ordem garantida, visto que o conceito de *arquivo* está alterado. Já não há mais uma ordenação das coisas, dos gêneros, não há mais consignaçoão. Como um arquivo corrompido, a literatura nolliana recusa-se a colocar as coisas em seus devidos lugares, nega-se a dizer onde está precisamente João Gilberto Noll, o autor empírico, e onde está precisamente suas personagens narradoras.

¹⁴ NOLL. *A céu aberto*, p. 114-115.

¹⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*; uma impressão freudiana, p. 14-15.

Gilles Deleuze afirma que “as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (...)”.¹⁶ Essa terceira pessoa seria uma fabricação do escritor para poder produzir sua escrita. Uma pessoa “neutra”, mediadora entre o mundo real e a organização da escrita literária, que enxergaria pelos olhos do escritor e escreveria através de sua mão, não de forma mediúnica nem de forma totalmente consciente. Essa pessoa que torna o texto inteligível, mais que uma pessoa, é uma ação que se inscreve no papel, ou melhor, inscreve-se no corpo que inscreve no texto as impressões e as angústias do escritor. É performática essa atitude: representar mais uma vez o que não se quer representado. Escrever sobre como é a invenção do eu e, ao mesmo tempo, destituir-se do poder de utilizar o pronome pessoal na primeira pessoa do singular parece um paradoxo. Esse sujeito não quer se reconhecer nessa forma gramatical, o que indica que ele também não se reconhece como alguém inteiro. O autor empírico parece demonstrar que um escritor que se preze é aquele que se multiplica em diversos, nunca em um único ser de papel, para tentar organizar seu caos interior no qual ele não consegue perceber-se totalmente, mas sabe que tudo aquilo que escreve é ele também.

Em *Berkeley em Bellagio* pode-se perceber o quanto o escritor João Gilberto Noll, ao delegar a palavra à sua personagem-narradora, escritor que possui o seu nome, João, tem a consciência do seu projeto que quer denunciar a forma de impostura de toda forma de escrever uma autobiografia. Esta seria a tentativa de organizar o sujeito que escreve, que se encontra em um caos que nem mesmo ele sabe como ordenar. Daí a consciência da representação que se faz na língua, através desse “neutro” que tenta representar-se como organizado, estruturado, mas sabiamente consciente de sua confusão. Esta confusão se faz na língua, ao transformar-se em *persona*, em ser de papel, em letra sem corpo.

João Gilberto Noll, em entrevista a José Castello, quando do lançamento de *Berkeley em Bellagio*, afirma:

Creio que esse livro traz uma certa serenidade que adquiri, um pendor natural de minha idade, que me traz uma quietude maior diante do caos do mundo (...) Tenho dificuldades de viver como real. Eu sou um esquizóide. (...) Isso foi decorrência de minha opção insana pela escrita.¹⁷

Essa dificuldade em lidar com a realidade e sempre estar a escrever sobre a representação e não querer a mesma repete-se a tal ponto que fica impossível separar a escrita da vida. É realmente um trabalho insano: nadar contra a corrente da sociedade do trabalho e do consumo através da escrita. Nessa entrevista João Gilberto Noll se parece com o escritor de *A céu aberto*. Não há mais espaço para a arte ou só há a possibilidade de colar a arte ao real ou fazer dela essa forma esquizofrênica, a única maneira de viver a realidade. O próprio autor reconhece-se como um esquizoide e, portanto, sua literatura, tão colada a essa experiência de sujeitos que perambulam, contemplativos, que muitas vezes não saem de si mesmos, apontaria para a pouquíssima distância entre o sujeito

¹⁶ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 13.

¹⁷ CASTELLO. *Memórias desmemoriadas*, p. 1.

empírico que imprime sua voz em um texto sobre um narrador escritor e a experiência singular com a realidade e a linguagem dessa personagem.

O escritor estaria fadado a representar sempre, mesmo não querendo; sua *persona* estaria de tal forma construída que lhe é impossível ficar livre dela. A vida passaria a misturar-se de tal forma à arte que o escritor deixa de ser um sujeito empírico e passa a ser sua própria obra, como ocorrerá em *Berkeley em Bellagio* no momento em que a voz narrativa enxerga-se no museu Guggenheim sendo visitado por brasileiros:

(...) eu ali parado no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoco tamanha curiosidade alheia?, o que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... Domingo, tarde enevoadada, alguém se dirige ao Museu Guggenheim, Quinta Avenida, Nova Iorque; põe-se na fila, compra o *ticket* para me ver, eu sei que ela me deseja, deseja o tal corpo vazado, sim, o meu, sem nada dentro. Pergunta à guia filipina o nome dessa obra que ela não enxerga direito, na verdade é quase cega se já o não for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol, estropiado com a figura cega que já confessara ser de São Paulo; a guia filipina responde numa frase quase cubista em castelhano, a bem dizer sem pé nem tronco, mas a visitante brasileira entende tudo porque foi feita para isso, para entender os que não querem mais ser entendidos, os que já se retiraram do convívio da expressão, são como mudos, vivem do que lhes assoma dentro dos miolos, dizem o necessário pra ganhar o seu sustento, nenhuma palavra entra em seu lazer, se é que suas vidas ainda o comportam.¹⁸

O artista é visto como obra, e a sua vida, assim como havia sido demonstrado em *A céu aberto*, não faz a mínima diferença em um mundo utilitário. Escrever não é mais para esse mundo, parece dizer o escritor, afinal, ele não é nada. É apenas mais uma mercadoria a ser consumida pela mídia, é algo que deve ser rotulado e exposto para o deleite de milhares de pessoas pouco interessadas em sua humanidade, mas interessadas em seu estado de objeto artístico. Não há aqui a nostalgia de Baudelaire ao descobrir-se mercadoria, há a constatação e a crítica de que se alguém quiser escrever e ganhar dinheiro com literatura deve ser assim. No caso desse escritor, não há mais o que fazer a não ser seguir o jogo e colocar-se como objeto do desejo do outro, ser devorado por sua própria obra. O que interessa nessa exposição é a obra de seu corpo vazado, ou seja, aquele através do qual se enxerga algo ou quase nada, como a brasileira cega em conversa com a guia filipina. O autor como obra lembra-nos que a brasileira foi feita para entender os que não podem ser entendidos. Afirmação de um escritor periférico, afinal, o escritor é brasileiro e defende a posição de que podemos entender os que não sabem falar, essa posição de fora também de si mesmo e do mundo globalizado. Não falar significaria estar fora da linguagem padrão, da norma das línguas nacionais, ou seja, excluído da comunidade humana que não aceita aqueles que não compactuam com sua organização calcada na iluminação do saber ou dos bons exemplos. Embora entre em contato com este mundo, o escritor jamais fará parte dele, sua saída estaria em sua linguagem antropofágica que devora o próprio mundo no qual vive e o transforma em objeto de sua arte.

¹⁸ NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 52.

Escrever uma autobiografia ficcional é colocar-se em contato direto com o mundo através dessa mediação que só a escritura é capaz de fazer. João Gilberto Noll, em toda sua fragmentação, nos dá um sujeito em busca de identidade que se mistura à própria história do autor pelo fato de este ter frequentado os mesmos lugares que sua personagem. Além disso, a forma de escrita e da narrativa em primeira pessoa trai a forma de escrever do autor do romance em outros lugares de sua obra, conforme se pode ver no trecho de *Lorde* a seguir:

Virei-me como se já soubesse desde sempre quem era. Este que eu começaria a desconhecer. Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre. Sim, disfarçara nas entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim –o quá-quá-quá surfava na minha traquéia sem poder sair, entende?¹⁹

Compare-se essa fala do narrador de *Lorde* com o que o próprio autor empírico fala na entrevista transcrita anteriormente e se perceberá o imbricamento entre o que é romance, ficção e o que é entrevista, “realidade”. O texto de Noll se recusa a aceitar as regras da ficção romanesca e embrenha-se no terreno do autobiográfico, seja através da utilização de questões pertencentes à autobiografia ou mesmo, e principalmente, do pacto fantasmático. Segundo Gilles Deleuze, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”.²⁰ Daí o fato de a escrita nolliana ser aquela que conta e muito com seu leitor, pois ela não é recheada de algo vivido ou factível que possa ser resgatado em documentos, mas, ao contrário, ela é a representação de situações que possam ser vividas, mas que não são totalmente verificadas na realidade. A vida do escritor não é o que está escrito, mas sua experiência da escrita é o que é vivido. Isso equivale a dizer que, para um escritor como Noll, a escrita é a vida, visto que ele mesmo afirma que tem dificuldade em viver o real. O leitor é chamado a participar, tornando assim possível esse devir de que fala Deleuze, pois essa escrita só será verdadeira ou real se o leitor produzir sua leitura juntamente com o narrado. Aí, sim, a narrativa faz sentido e a vida pode ser entrevista, embora nunca em sua totalidade, mas em sua condição de fragmento, assim como essa literatura que a representa. Por isso esse processo esquizofrênico de não querer encarar a realidade, dessa escrita que parece estar fora de si, desse teatro da aparição sempre em deslocamento, desejando ser realidade, mas sabendo-se preso à representação. Não há fronteiras específicas; a escrita nolliana parece dizer a seu leitor para abandonar totalmente a esperança de algo concreto, inteiro, unívoco.

A traição à escrita do próprio João Gilberto Noll dá-se no quanto o autor *persona* deixa-se entrever em seu papel criado do escritor brasileiro que vai a Londres para “representar o Brasil”. É certo que a *persona* volta com problemas e o escritor de papel

¹⁹ NOLL. *Lorde*, p. 11.

²⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

embrenha-se em uma mata em Liverpool tomado por um outro, mas o autor empírico que volta seria também um sujeito transformado. O sujeito que vive a experiência da viagem é tomado, de uma certa forma, pela cultura com a qual travou contato. O ato de ser tomado por outro é antropofágico, mesmo que às avessas, e aí o sujeito da realidade, autor de *Lorde*, implica-se ainda mais ao descrever(-se) tomado por seus livros na voz do escritor de papel, conforme afirma:

Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira. Eu não os renegava. Mas, sim, o tempo que tinham me roubado para que existissem ali, de pé. Claro, era por eles que eu estava na Inglaterra. Era por eles que já não queria voltar para o lugar onde tinham sido germinados. Eu não podia ser visto exatamente como amnésico, mas bagaço deles. Ah, que me retornassem à mente inteiros num país distante, aqui. E se somassem e eu pudesse extrair deles o discurso para o meu pão. Aproximei-me, passei a mão por cada volume, percebi que eu estava como se analfabeto. Seus títulos nada me diziam, me sentia frígido para as letras. As capas bem empoeiradas: é, não fazia tão pouco tempo que eu vivia aqui.²¹

O narrador sente-se frustrado por não conseguir escrever. Não está mais em seu país, não domina a língua do outro, não se reconhece em seus próprios livros. A amnésia do narrador é a mesma falta de identidade do exilado, daquele que não se reconhece na cultura, nem na sua nem na do outro. O escritor como obra é justamente esse que é reconhecido pelos seus livros e não se reconhece mais neles, mas é seu próprio fruto. Obra de suas obras, esse sujeito sem identidade é para sempre exilado em um mundo que não quer o humano, mas sim o seu produto. Dessa forma, o escritor aparece como essa mercadoria que precisa exercer todos os dias sua função para ganhar o pão de cada dia. A ironia de João Gilberto Noll volta-se para si próprio— o autor empírico que escreve e ganha bolsas, viaja e faz palestras em outros países.

O narrador de *Lorde* está sempre entrando em contato com o outro e sendo por ele engolfado, tomado, possuído. Essa relação dá-se também na ideia da representação e até da própria língua – não se reconhecer na própria língua, não trazer memórias da América do Sul, vir a Londres para ser vários. É como se a língua se transformasse em algo estrangeiro e, mais uma vez, o sujeito não conseguisse se dizer ou soubesse da impossibilidade de se falar em sua língua ou em qualquer outra, mas a escrita é feita em sua própria língua e, por isso, ela é extrapolada, alterada, segundo Gilles Deleuze:

(...) para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe.²²

A escrita é também essa estrangeiridade, essa alteridade que faz com que o autor empírico identifique-se ou perceba-se através desse outro que ele cria para se reconhecer. Conforme já foi dito acima, parece ser necessário estrangeirar-se de sua própria língua, fazer-se outro para tentar ordenar o caos que existe no sujeito. O autor produz sua própria forma de se montar a si mesmo, produzir novos “eus” para narrar-se, para (re)conhecer-se.

²¹ NOLL. *Lorde*, p. 43-44.

²² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

Seu corpo vazado é aquele que, como diz Deleuze, possui “olhos vermelhos” e “tímpanos perfurados”,²³ para produzir essa outra língua que não é mais apenas a sua, mas uma língua que não pertence a ninguém, trespassada que está de todas as outras, principalmente a língua dos diversos textos com os quais entrou em contato, escavou, como diria o filósofo francês. Nesse teatro da aparição que é a escrita nolliana, essas diversas línguas são escavadas, devassadas, e nem o próprio corpo do autor empírico escapa, pois está transformado em *persona*, em papel e tinta, em fragmentos e estilhaços que refletem sua própria vida real.

É nesse caminho que Noll vai construindo sua obra, discutindo o que seria protagonizar histórias em uma época de poucas histórias novas. Se os protagonistas de suas histórias não se reconhecem como pessoas capazes de protagonizar nem suas próprias vidas, o que lhes resta é o discurso: abrir a voz, soltar a escrita como se fosse um jorrar eterno e sem fim. Alterando Roland Barthes, Noll é um *scriptor* (pós) moderno que

(...) nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*.²⁴

Embora Roland Barthes acredite na morte do autor, a obra de João Gilberto Noll vem comprovar que este nunca esteve tão vivo. Não em sua biografia, fácil de ser encontrada em qualquer enciclopédia virtual, esta também resultado de invenções, mas em seu texto que se faz sempre em contato direto com sua biografia cotidiana, na experiência da escrita, no dia a dia do escritor. Pois não se escreve o que não se é, conforme Graciliano Ramos, e essa escrita sempre errante só pode ser obra de um sujeito em eterna errância que, sem nunca terminar, vai traçando algo indefinido que não sabe para onde ir, o que fazer, o que falar, como pensar, não se encaixando em nada daquilo que lhe possa ter sido algum dia previsto. Nessa relação entre imaginação e memória é que seu texto se faz para pensar as relações existentes entre o que é da vida e o que é da arte, inseparáveis em tempos de autoespetáculos nos quais os artistas são sempre suas próprias obras dados aos olhos dos leitores ávidos de vida.



²³ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 14.

²⁴ BARTHES. *A morte do autor*, p. 51.

ABSTRACT

This article aims to analyze the relations between literature and autobiography, showing how João Gilberto Noll reflects upon the relation between life and writing nowadays in his novels *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio*, and *Lorde*. The author disregards the autobiographical principles and produces a literature that is guided by the phantasmatic pact, thus engendering a hybrid writing in which he is only a representation created by himself.

KEYWORDS

Autobiography, representation, phantasmatic pact

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-71.
- CASTELLO, José. Memórias desmemoriadas. *Valor*, 20, 21 e 22 set. 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res3.htm>>. Acesso em: 12 out. 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*; uma impressão freudiana. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 1992.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.