



Vazio, evasão (uma leitura de João Gilberto Noll)

Void, Evasion (A Reading of João Gilberto Noll)

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

victor.rosa@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>

Resumo: O artigo indaga a literatura de João Gilberto Noll a partir de uma dinâmica entre as figuras do vazio e da evasão, que permeiam alguns dos principais debates em torno da literatura do autor desde os anos 1980, de Silviano Santiago a Reinaldo Laddaga, mas que se procura reinterpretar a partir de um diálogo com o pensamento de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, assim como da leitura que Deleuze e Guattari realizam da obra de Kafka. Nesse sentido, analisa-se a maneira como três das principais chaves de leitura da obra de Noll – corpo, voz e território – se articulam e desarticulam por meio de um sintoma específico, o de orfandade, que expõe seus primeiros sinais, não por acaso, no conto inaugural do autor, “Alguma coisa urgentemente”.

Palavras-chave: evasão; letra órfã; animalidade; abandono; João Gilberto Noll.

Abstract: This article investigates João Gilberto Noll’s literature considering dynamics between figures of emptiness and evasion, which permeate some of the main debates around the author’s works since the 1980s, What has been studied by Silviano Santiago and Reinaldo Laddaga. This article, however, seeks to propose a reinterpretation of this issue in a dialogue with Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman, as well as Deleuze and Guattari’s reading of Kafka’s work. The paper, then, analyzes the way in which three of the main elements to Noll’s work – body, voice and territory – are articulated and disarticulated through a specific symptom: the orphanage, a theme that had been exposed in the author’s opening tale, “Something urgently”.

Keywords: evasion; orphan letter; animality; abandonment; João Gilberto Noll.

“Alguma coisa urgentemente”, conto que abre *O cego e a dançarina*, estreia de João Gilberto Noll na literatura, narra a morte de um pai – personagem envolvido em uma redoma de segredo e obscurantismo sobre quem pouco ou quase nada é possível saber. Mas o filho do pai, que é também o narrador dessa história, fica sabendo de duas ou três coisas, por exemplo, que o pai “viviu mudando de trabalho, de mulher e de cidade”, afinal sua característica mais declarada era a “rotatividade” (NOLL, 1980, p. 11). Depois de ser preso supostamente por passar armas, ele reaparece “sem um braço” (NOLL, 1980, p. 13), mas sobre isso o pai também não diz nada porque – conforme argumenta – podia ser perigoso. E desaparece outra vez, abandonando o filho sozinho em um apartamento vazio que, aos poucos, torna-se também imundo. E ao voltar mais tarde, agora mais magro e sem alguns dentes, tem uma finalidade mais específica: morrer. A narrativa avança à medida que o corpo do pai se deteriora, em espécie de ato sacrificial, ele que termina por não sentir nada, dor nenhuma, em estado anestésico e, quando chama o filho pelo nome, já entre o mal cheiro do lugar e os gemidos da própria morte, “estava com os olhos duros” olhando para ele, o filho que, por sua vez – como reflete na porta do quarto –, precisava fazer “alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1980, p. 13). Mas o quê?

Tal é a marca e o sintoma – sobretudo de orfandade, mas também desse olhar do pai que, agora cego, já não se pode representar mais¹ – que se inscreve no corpo do narrador de Noll com certa insistência e fúria, a mesma insistência que fez com que o próprio autor definisse todos os seus narradores como um só,² e a mesma fúria que dá título ao seu livro seguinte, *A fúria do corpo*. É surpreendente como o pequeno conto é capaz de apresentar, em alguns de seus detalhes, as principais linhas de força de toda essa obra. Na verdade, o olhar do pai morto poderia ser lido como o princípio inaugural de todo um conjunto de operações que na literatura de Noll passam a articular e desarticular certas relações entre corpo, espaço

¹ Jacques Rancière, em ensaio sobre Rimbaud que será retomado por diferentes ângulos ao longo do presente artigo, argumenta que “o princípio de toda uma cadeia de operadores do poema” do poeta francês diz respeito à imagem do “olho irrepresentável”, que denuncia “a mentira do olhar azul” (RANCIÈRE, 1995, p. 156-157). Poderíamos tomar a imagem, junto à do pai morto, como ponto de partida para uma leitura de Noll.

² “Meu personagem é um só. É um cara que habita em mim. Não faz muito tempo que eu descobri que todos os meus protagonistas eram o mesmo” (A LITERATURA, 2010).

e linguagem. Dizendo de outro modo, esse olhar é a herança maldita e miserável de Noll, com a qual seria preciso fazer alguma coisa urgentemente, nem que seja literatura – mas não literatura de lamento, de ressentimento e muito menos de saudade, e sim de luto. Luto paterno, e também luto da própria terra. Na literatura de Noll não há qualquer ensaio para um retorno do filho pródigo à casa, como em *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, e isso define de várias maneiras seu narrador, que segue um rumo desmedido de gastos, gastando o próprio tempo, o corpo e inclusive o que não tem, como o dinheiro. Órfão, pária, na ausência de um *pater*, tal narrador passa a vagar sem destino e sem origem justamente porque, visto sob o olhar morto do pai, não pertence mais a qualquer pátria. O adeus é duplo: em relação ao pai – ao que parece um guerrilheiro político – e ao país. Em suma, um abandono do próprio romance como discurso de nação, cujas consequências narrativas serão analisadas.

Eis o que se sabe exaustivamente sobre esse narrador: trata-se de um desertor, um andarilho perdido, um fugitivo desmemoriado ou um nômade (às vezes um escritor, um ator, mas quase nunca em plena atividade) que nada ou quase nada é capaz de acumular a partir de suas experiências – bastaria pensar, neste último caso, no enorme fluxo de resíduos, líquidos, substâncias amorfas e imundícies variadas que o corpo desse narrador expele.³ Quer dizer,

³ O material das narrativas de Noll poderia ser definido como a pobreza mesma da experiência, e nesse sentido o que seus narradores fazem é narrar não exatamente um conteúdo, um saber ou uma experiência, e sim um sintoma ou, se quisermos, uma enfermidade – inaugurada talvez pelo olhar do pai morto, pela pátria em ruínas, pela imundície. Se a experiência, conforme argumenta Giorgio Agamben em leitura de Guy Debord, não é algo que ainda nos seja dado a fazer no mundo contemporâneo, e que, portanto, não pode ser traduzida em narrativa, a literatura de Noll vai operar justamente com os seus restos. Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, polemizou com tal diagnóstico de Agamben ao propor justamente que o desafio consiste em fazer da pobreza uma experiência. Trata-se de outro paradigma histórico e filosófico: não o da luz ofuscante do apocalipse, mas o das pequenas sobrevivências, o das pequenas luzes dos vaga-lumes por meio das quais se faz experiência – diz Didi-Huberman – como um lampejo, com sinais mínimos, e, portanto, sem valor de redenção. Daí o crítico francês propor, quase como um programa para a literatura contemporânea: “Somos ‘pobres em experiência’? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Essa é a tarefa que a literatura de Noll realiza sem nenhum outro paralelo na literatura contemporânea. Ora, em *Bandoleiros*, o narrador chega a tematizar sobre a existência de uma “Minimal Society” cujo futuro seriam as migrações (NOLL, 1999, p. 43-45). Se as imagens são vazias e os

são figuras marginais, párias, espécies de sombras, homens desempregados e desadaptados de qualquer círculo social, e às vezes em conflito inclusive com a lei: há casos em que o narrador não possui passaporte ou qualquer outro documento de identificação, e por isso foge (da lei do nome); já em outros casos acabou por assassinar alguém, ou cometeu outros crimes menores. Em geral, sem roteiro, sem memória e quase sempre sem bagagem, só com a roupa do corpo, com pouco, pouquíssimo ou nenhum dinheiro, esse narrador viaja “sem muita convicção interior”⁴ – muito embora, por outro lado, ele jamais deixe de seguir viagem, já que por algum motivo é necessário seguir.

Mas qual motivo? Para tornar-se invisível ou se apagar, conforme chega a dizer em vários momentos? Para sair à “caça do tesouro”, como diz também ironicamente? Simplesmente porque tinha pernas e precisava andar, como propõe de modo tautológico? Ou para encontrar “um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar” (NOLL, 2002, p. 40-41)?⁵ Difícil dizer, mas são essas algumas pistas que seus narradores deixam pelo caminho, quase como resíduos, quase sempre sem voltar a elas. Em “João Gilberto Noll e o fim da viagem”, Idelber Avelar (1999, p. 177) sugere que, a rigor, a própria noção de viagem deve ser questionada quando avaliamos esse narrador, afinal “as viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante”. Isso porque – diz o crítico – “os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual” (AVELAR, 1999, p. 177). Nesse caso, categorias como progressão, conflito e resolução, essenciais para uma concepção contínua do tempo, e que fundamentam então as narrativas modernas de viagem, que ora são justificadas pela busca de novos saberes, ora pela própria noção de conquista, são soterradas aqui pelo movimento de alienação total desse narrador. É por isso que ele repete em *A fúria do*

corpos são subjugados, de acordo com o diagnóstico de Agamben, Noll propõe o transe (com o vazio) e o sacrifício (dos corpos).

⁴ É o que o narrador confessa em *Hotel Atlântico*: “E acrescentei, sem muita convicção interior, como acontecia sempre quando me referia ao curso da minha viagem: – No começo da tarde sigo viagem” (NOLL, 1989, p. 54).

⁵ Há, no mesmo livro, outras declarações da mesma natureza, por exemplo quando afirma a respeito do seu desejo de “flutuar num espaço que o olho humano não alcançava” (NOLL, 2002, p. 95).

corpo que “meu nome é não”, negativa que ressoa o nome e o sobrenome do autor: João, Noll, não.

Por um lado, esquecimento e apagamento da origem, a exemplo do desertor de *A céu aberto* que, em estado amnésico, não sabe nem mesmo o ano em que nasceu; por outro, ignorância do destino e falta absoluta de planos em relação ao futuro, ou seja, a dúvida permanente e cristalizada sobre “para onde vamos, para onde vou” (NOLL, 2008b, p. 56). Nesse sentido, talvez fosse preciso levar mais a sério esse narrador, que viaja sem qualquer fundamento e perspectiva aparente, e também aqui tomar como ponto de partida certas alucinações, certas paixões, imagens inconscientes. Nelas, o sentido da literatura do autor, por exemplo, poderia consistir em fazer falar o morto-vivo que é o pai, recordando de uma formulação de Silviano Santiago sobre Noll, na qual argumenta que existem apenas duas categorias para pensar esse narrador: a categoria dos mortos-vivos e a dos homens que renascem. A escrita do autor se valeria então de uma dinâmica permanente entre as “palavras mortas e ocas de sentido” e o “pensamento bruto” (SANTIAGO, 2002, p. 77).⁶ Em outra alucinação, a literatura de Noll poderia ser definida como um diálogo com o pai morto, daí sua linguagem monológica e saturada de silêncios e pontos cegos – são inúmeros os personagens cegos em sua literatura – e daí também a sua escrita composta em linguagem que pode soar obscura e mesmo idiota, às vezes mística e religiosa, em desacordo entre síntese e excesso. Em uma última alucinação, a literatura de Noll seria definida então, de modo aliás mais plausível, por

⁶ O crítico confere sentidos quase religiosos e místicos a estas noções, sentidos que atravessam seu ensaio desde o título, em uma intuição que ainda não chegou a ser devidamente tratada pela crítica do autor. Diz Silviano: “Tal é a palavra do convertido, ou dos que renascem, para usar a expressão de Noll. Para o convertido existem apenas duas categorias de homem (de linguagem, de escritor): ‘os mortos-vivos e os que renascem’. Aqueles usam palavras mortas e ocas de sentido, tipo conversa-vai, conversa-vem, uma palavra tão desprovida de significado que, a ela em sua ridiculez, é preferível o silêncio. Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 77). A literatura de Noll seria marcada então por uma lógica dos contrários. Em *Berkeley em Bellagio* o próprio narrador chega a confessar que escreve em uma “língua morta”, ou seja, uma língua que não existe; e mais: afirma que ele próprio, sendo um fantasma ou uma sombra, marcado por uma espécie de busca da invisibilidade, já está morto (NOLL, 2002, p. 50).

um narrador que evade precisamente porque não tem mais pai, ou por um menino que gostaria de ser ainda mais abandonado do que já é na realidade.⁷

A cena que encerra o conto inaugural de Noll é, de fato, a de um menino abandonado. E que é abandonado várias vezes durante a narrativa – o pai é preso, depois some, e morre finalmente, apesar de garantir a certa altura: “Não vou te deixar sozinho, filho!” (NOLL, 1980, p. 12). É porque foi abandonado pelo pai – ou seja, é porque recebe como herança uma espécie de vazio que passa a constituir de modo incontornável a sua escrita – que o narrador de Noll conclui que precisa fazer alguma coisa urgentemente. E o que esse narrador faz, de maneira não só urgente como também reiterada, quase mecânica, como uma pantomima ou uma “máquina de ser”, é se deslocar de um lugar a outro enquanto irradia o vazio interno de sua própria condição de abandono. A exemplo do próprio pai, a característica mais declarada desse narrador é a “rotatividade”. Jacques Rancière nos diz que a literatura, tal qual a entendemos, consiste precisamente na “atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a ‘herança’ se desvanece”, formulação que poderia resultar em implicações e efeitos decisivos na literatura do nosso autor (RANCIÈRE, 1995, p. 26). Não se pode dizer que esse narrador nada herda, pois ele herda o próprio vazio, sua maior herança é uma imagem de cegueira, que se elabora e se desdobra a cada novo livro do autor. O filósofo argumenta que “é próprio do escrito apagar a semelhança que permite atribuir um discurso a seu pai”, e explica que a letra órfã da literatura é aquela que faz “desaparecer o princípio de filiação”, ou seja, aquela que apaga a identificação de um discurso que por sua vez reconheceria o lugar paterno (RANCIÈRE, 1995, p. 27). Eis o ponto a partir do qual o narrador de Noll se movimenta: vazio, cegueira, orfandade.

E ao se mover sem roteiro traçado faz a experiência não só do vazio da herança que recebe – herança sem dúvida miserável, mas seria preciso insistir que se trata de uma herança legítima, e até mesmo de um

⁷ É o que diz Rancière sobre Rimbaud, fazendo alusão antes a uma “infância mendiga”, imagem que é tão marcante para entender o conto inaugural de Noll, “Alguma coisa urgentemente”. Para o filósofo, “o sonho do menino abandonado – do menino que gosta de ser um pouco mais abandonado do que é na realidade”, potencializa o luto de uma escrita órfã, sem pai (RANCIÈRE, 1995, p. 162).

“esplendor”⁸ – como também estabelece, nesse movimento, um programa para sua escrita, por meio de uma espécie de estilo que, no entanto, vem logo acompanhado de sua própria liquidação. A singularidade da escrita de Noll consiste precisamente nesses giros repentinos que faz no vazio, na agitação de um vaivém confuso, em certo efeito mais ou menos improvisado de sua narrativa – efeito que é tão flagrante, por exemplo, no aspecto inacabado (ou mesmo “mal-escrito”) do seu texto, assim como nas suas fulgurantes alterações rítmicas que, por sua vez, acompanham o trajeto também indeciso dos narradores pelos lugares mais variados.⁹ E o movimento fugidio desse narrador deslocado, entregue à própria sorte, com suas coreografias brutas e obtusas, serve como alavanca para uma escrita que, por isso mesmo, precisa se reinventar a cada mudança de itinerário, a cada novo acidente, a cada tomada de decisão disparatada, mas que se reinventa, paradoxalmente, só para permanecer a mesma. “Sou alguém que se desloca para me manter fixo?” (NOLL, 2002, p. 36.), pergunta-se o narrador de *Berkeley em Bellagio*. Este é um dos paradoxos centrais da narrativa de Noll que uma parte da crítica mais atenta de sua obra captou: tudo nela está em fluxo – a escrita, os corpos, os lugares – mas nada ou quase nada parece se alterar, pois não se apresentam, mesmo assim, quaisquer perspectivas (quer dizer, nem esperanças, nem previsões e nem novos pontos de vista).¹⁰

⁸ Em *A fúria do corpo*, o narrador faz referência à própria miséria como um “esplendor”, ao afirmar que “aqui começa o esplendor de uma miséria” (NOLL, 2008a, p. 10).

⁹ Foi por meio da identificação de movimento semelhante que o crítico Reinaldo Laddaga, em seu incontornável *Espectáculos de realidade*, no qual analisa uma série de autores latino-americanos contemporâneos, conceitua a literatura de Noll como uma “lenguaje invertebrado”, que induziria ao “transe” que, por sua vez, “verificaría un acceso a lo real” (LADDAGA, 2007, p. 82). Em outro momento, o crítico argumenta: “Pero sabemos que el texto es el resultado de una improvisación, que sus partes son las huellas de una *performance* doble [...]” (LADDAGA, 2007, p. 91). A crítica brasileira Paloma Vidal, no artigo “A escrita performática de João Gilberto Noll” (2010), analisa a literatura do autor em chave semelhante, e acaba por enfatizar o fim das fronteiras entre arte e vida que a noção de performance implicaria.

¹⁰ Idelber Avelar, por exemplo, argumenta o seguinte: “O paradoxo dos textos de Noll é que nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas. [...] O incômodo produzido pelos textos de Noll – a impressão de que tudo está em fluxo mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável – remete ao deslocamento que impõe a ficção de Noll à tradição moderna e baudelaireana do flâneur. Para Benjamin, a figura do flâneur seria uma chave alegórica da

Na falta de perspectivas – ou seja, de figuras em profundidade, que são delineadas sobretudo quando vistas de longe, já que a perspectiva é também uma arte da boa figuração – a literatura de Noll expõe marcas residuais, vidas em pedaços, cegueiras, restos e materiais viscosos ou desintegrados, às vezes repugnantes: resíduos produzidos pelos corpos, mas resíduos também de lugares e da própria escrita. Como é o caso da imundície do apartamento do seu primeiro conto, que “tinha um cheiro ruim, de coisa estragada”, ou dos pedaços de comida (“pão e salsicha”) que o pai repelia e expulsava para o canto da boca, mas não só (NOLL, 1980, p. 17-18). Imundos, seus narradores passam dias e às vezes semanas com a mesma roupa, sem precauções de higiene, na mesma medida em que lançam mão de uma linguagem de expressão imunda, detalhando odores, visões e sensações repugnantes, como se as palavras também fossem restos de comida expelidos pelo canto da boca, e exalasses mau cheiro. Silviano Santiago foi quem melhor captou essa questão ao propor que a frase de Noll “não é composta”, ela “poreja”, o que situaria sua literatura como antípoda de um projeto construtivista da arte. “A grafia porosa – diz o crítico – é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites” (SANTIAGO, 2002, p. 77). Com sua grafia porosa, a palavra, também como o corpo, “se submerge na merda e no suor para encantar-se em esperma, para abrir-se em oferta ao outro”. Nesse sentido são os “buracos do corpo (da palavra)” que viabilizam a saída dos excrementos e que constituem “o solo concreto da realização erótica” (SANTIAGO, 2002, p. 78). Em suma, se do pênis saem mijo e esperma – e sangue – então da boca saem saliva, vômito, arrotos, imundícies variadas e, às vezes, também a própria voz, ou seja, a palavra. A literatura-imunda de Noll.

Em *Solidão continental*, o narrador de Noll afirma, ao definir uma das mais repetitivas obsessões de sua literatura, que, “a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca” (NOLL, 2012, p. 48). Em *Berkeley em Bellagio*, uma década antes, o narrador afirmava praticamente a mesma coisa – que fala “o que lhe vem à boca” (NOLL, 2002, p. 50). Não o que vem à mente, nem à cabeça, nem ao coração e

crise na transmissibilidade da experiência. Radicalizadores dessa crise, os personagens de Noll pareceriam anunciar um mundo no qual mesmo a experiência superficial e desatenta do flâneur já não seria possível” (AVELAR, 1999, p. 173).

muito menos o que vem ao pensamento, mas o que vem à boca, órgão que é definido como uma cavidade, um orifício e uma foz, ou seja, uma voz. Por um lado, trata-se daquilo que vem subitamente, o que se precipita na própria linguagem, aquilo sobre o qual o narrador não controla por meio do pensamento, fazendo tropeçar o enunciado na própria enunciação emergente, tornando então inseparáveis o que deve ser dito e o que deve ser omitido;¹¹ por outro, dizer o que vem à boca significa afirmar que a palavra vem acompanhada de todas as demais impurezas que saem dela, como um “caldo escuro”, misturando assim, em sua emissão, o som da voz, o vômito e a baba. O processo de escrita, nesse caso, poderia ser comparado ao ato de “meter o dedo na goela e expulsar da memória aqueles detritos todos”, que são justamente as lembranças que deixavam tal escritor “enfasiado, com vontade de vomitar” (NOLL, 1991, p. 56), conforme o narrador de *O quieto animal da esquina*. Aliás o mesmo narrador escreve um poema, pois trata-se de um escritor, com palavras que saíam “aos borbotões”, “no ritmo apressado destes que seriam os últimos versos que [...] botava num papel” (NOLL, 1991, p. 54).

Um adeus ao romance e mesmo ao literário, portanto, que a literatura de Noll não cessa de encenar, e também, por isso mesmo, uma poética da voz como foz – garganta, desfiladeiro – cuja linguagem desmedida deságua abruptamente, em estado de emergência, sem pensar. A errância tão marcante desses viajantes avulsos ganha espessura, informe e indomável, na própria

¹¹ Deleuze e Guattari, no célebre ensaio sobre Kafka, argumentam que a literatura menor é uma questão de enunciação, que “começa por enunciar, e só vê e só concebe depois” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 57-58). Nesse sentido, a enunciação se adianta à própria matéria do enunciado, alterando a lógica da boa escrita. As consequências dessa inversão, tão marcante em Noll, são inúmeras. A pobreza da escrita, com seu léxico rude e seu ritmo repetitivo, estranhamente situado entre a monotonia e a pressa, às vezes com arranques surpreendentes e em outras dotado de uma inércia sem fim, é a mais aparente dessas consequências. Como Kafka, Noll trabalha colado aos objetos, às pessoas e aos acontecimentos, e sendo assim não descreve impressões e muito menos as suas memórias. Pelo contrário, trata-se de uma escrita do instante e da amnésia, feita por um celibatário, daí sua pobreza, que advém necessariamente da sua emergência. Ao tratar de Kafka, os filósofos fazem referência a um “vocabulário ressecado”, apropriado do alemão de Praga em sua pobreza mesma. Outra das consequências que interessa a este artigo de modo particular diz respeito ao acesso dessa forma de enunciação ao inconsciente, ou seja, a estados de fluxo intenso e não familiar, que Deleuze e Guattari, no entanto, preferiram chamar de devir-animal. Voltaremos ao assunto mais adiante.

linguagem que, por conta justamente de sua vinculação à voz, desliza em um vaivém sem direção, como se improvisasse ou como se não tivesse o que dizer. E talvez de fato improvise, fazendo com que, nesse movimento, no vazio da ausência de plano, se aproxime então de regiões sombrias e obscuras do pensamento e de territórios fronteiriços da linguagem, do que não quer ser pensado, em suma, do outro lado do pensamento. “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção” (NOLL, 1989, p. 30), diz o narrador em *Hotel Atlântico*. Se Silviano Santiago, ao finalizar seu ensaio, propõe que a grafia porosa de Noll, pelo seu angustioso percurso sexual e pelo borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista, valeria acrescentar que não só por isso, mas principalmente por conta da aproximação radical que sua narrativa estabelece com regiões sombrias do pensamento, com o seu outro lado. O narrador de Noll é confuso a ponto de identificar no próprio pensamento uma espécie de “abscesso” (NOLL, 1999, p. 11), afinal se trata de um pensamento enfermo, pensamento-pus, débil, e que por isso não pensa. Antes, padece. Não só porque o narrador, como menino abandonado, vê-se como vítima, e daí se oferece em sacrifício, mas também porque, em sua relação imprópria com a linguagem e com o próprio corpo, permanece em estado enfermo.¹² E no inferno. O vínculo que a literatura de Noll estabelece entre pensamento e não pensamento diz respeito à passagem de sua narrativa por regiões sombrias, espaços desconhecidos (das cidades, da linguagem, do corpo e do pensamento) e finalmente pela investigação da natureza desse estrangeiro que o habita, referido como o “outro em mim”.

¹² Conforme Rancièrè, o saber como doença – ou seja, a união paradoxal do pensamento e da enfermidade, ou da filosofia e da medicina – possui larga história na literatura, a começar pela tragédia e seu mais ilustre personagem, Édipo. “Essa nova encenação filosófica da equivalência trágica entre saber e sofrimento [...] que pressupõe que seja reunida a grande trilogia dos doentes do saber: Édipo e Hamlet [...] e Fausto, que também está presente aí. A psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). É a partir dessa tradição, sem dúvida trágica, que pressupõe, portanto, uma espécie de “identidade dos contrários”, que Noll vai inventar uma nova maneira de narrar: a de um pensamento que não pensa, ou que padece. Como Hamlet, o narrador de Noll age por inércia. É o que explicaria, por exemplo, a forma do imprevisto em sua literatura.

Bastaria pensar nos corpos amputados dos seus personagens, que se desdobram assim para amputações da própria narrativa, que funcionam como colagens, a exemplo da reveladora expressão do narrador de *A céu aberto*, que tem a sua “capacidade de previsão amputada” (NOLL, 2008b, p. 101). Em *Hotel Atlântico* a narrativa avança à medida que o narrador vai perdendo os sentidos, após sucessivas injeções anestésicas, e finalmente perde uma parte do seu corpo, a perna direita, para a qual olha com estranhamento. Noll entende que, para encenar essa nova palavra, necessariamente vazia e enferma, quase sem vida e certamente sem substância, é preciso inventar também um novo corpo, problema que em sua narrativa é solucionado por meio de uma fórmula não menos radical: o oferecimento do corpo em sacrifício. Pela falta de expressividade desse corpo, não se trata mais do corpo de um ator, mas de um ex-ator, ou mesmo de uma marionete, cuja aparência de vida não chega a escamotear seu aspecto cadavérico. Eis aí a teoria teatral que o narrador de *A céu aberto* desenvolve quando faz referência a uma sorte de “teatro da aparição”, que consiste precisamente nisso: “o teatro que consagrará as aparições”, pois “basta de 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, como verdadeiras assombrações [...]” (NOLL, 2008b, p. 101). Dizendo de outro modo, se a chave (e a previsão) de um texto, como argumenta Rancière, consiste em seu vínculo com um corpo, então a deterioração dos sentidos na narrativa de Noll acompanha, e é acompanhada, pela própria deterioração dos corpos dos narradores.¹³

A consequência mais radical de tal narrativa consiste na desarticulação, tão singular em nosso autor, de relações convencionais entre território, palavra e o próprio corpo. Trata-se de uma literatura que deforma certa ordem que tende a administrar os lugares destinados ao corpo, agora enfermo e amputado, e à linguagem, agora improvisada, inexpressiva e até “deficitária” – em *Berkeley em Bellagio*, o narrador chega a dizer que se tornou escritor justamente por conta de um “déficit linguístico” (NOLL, 2002, p. 27). A

¹³ “A chave de um texto – diz Rancière – é, comumente, um corpo. Achar um corpo debaixo de letras, em letras, se chamava exegese, no tempo em que os doutores cristãos reconheciam, nas histórias do Antigo Testamento, outras tantas figuras do corpo por vir da encarnação do Verbo. Em nossa idade leiga, chama-se a isso, habitualmente, de desmistificação ou, pura e simplesmente, de leitura” (RANCIÈRE, 1995, p. 142).

linguagem atrofia quando deveria expressar, cala quando deveria dizer, em uma literatura que conta com uma série de personagens afásicos: “Minha voz não saía” (NOLL, 2002, p. 148), diz o mesmo narrador. Quando fala, ao contrário, como ocorre com frequência em *A fúria do corpo*, confessa que fala sozinho, ou por meio de sussurros em *Hotel Atlântico*, e às vezes passa a encenar a sua própria (pseudo) mudez. O mesmo ocorre com sua capacidade de entendimento: ora não compreende o que o outro diz, já que a fala ou é estrangeira, ou estranha de diferentes formas ou mal dita. Por outro lado, quando deveria se calar, narra situações anódinas, mórbidas, “peidos surdos”, barbarismos de linguagem variados.¹⁴ Quanto ao olho, marcado pelo sintoma inaugural da cegueira, é frequente que não veja um palmo adiante, seja por conta de nevoeiros, cerrações, breus, fumaças, interrupções variadas, seja também por defeitos fisiológicos.¹⁵ Do pênis, enfim, que deveria expelir mijo e esperma, e isso só em certos espaços, expele sangue, perturbadora imagem que aparece em *Fúria do corpo* e se repete em *Bandoleiros*, sangue que pode ser expelido por outras cavidades do corpo, como a boca, e que nesse caso torna a palavra imunda.

Deleuze e Guattari dizem que Kafka escreve como um animal, ou seja, como um “cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39). E depois pontuam que as novelas de Kafka são essencialmente animais, embora não haja animais em todas elas, porque o animalesco coincide com a tentativa de encontrar uma

¹⁴ A associação entre o anódino e o inconsciente é sublinhada por Rancière ao tratar de um procedimento de Freud: “Ora, em sua ampla generalidade, essas figuras [anódinas] servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino [...] Elas são os *testemunhos* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento [...]”. E mais adiante: “Em suma, se Freud interpreta fatos ‘anódinos’, desprezados por seus colegas positivistas, e pode fazer com que esses ‘exemplos’ sirvam à sua demonstração, é porque eles são em si mesmos testemunhos de um determinado inconsciente” (RANCIÈRE, 2009, p. 10-11).

¹⁵ Além do pai de “Alguma coisa urgentemente”, outros personagens ao longo da literatura de Noll também são cegos, como o irmão do *A céu aberto*, que confessa a certa altura: “Sou cego, não enxergo mais” (NOLL, 2008b, p. 127). Narrativa que, aliás, tem como motivação a imagem de um pai que falta.

saída, traçar uma linha de fuga.¹⁶ Estas três ou quatro páginas de Deleuze e Guattari sobre as novelas de Kafka são, ao que parece, a melhor chave para entender o motivo pelo qual os narradores de Noll, em sua relação com o território, se parecem menos com viajantes do que com animais. Se Noll, da mesma forma, escreve como um animal, seria preciso enfatizar que escreve como um tipo específico de animal – o animal de território. É revelador o modo como seus personagens marcam territórios, inclusive por meio de dejetos, e o modo como se deslocam em fuga, abrindo tocas, saídas, linhas de evasão. Deleuze e Guattari argumentam que o território, sobretudo para o animal, só apresenta interesse em relação ao movimento através do qual se sai dele. E que o devir-animal, paradoxalmente, é uma “viagem imóvel e no mesmo lugar, que só pode se viver e compreender em intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 69). Não há território, dizem os filósofos, sem um vetor de saída. E a escrita, para Noll, também é uma questão de abrir atalhos – a fuga, como a boca, é um orifício. Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-escritor diz: “[...] eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas” (NOLL, 2002, p. 91). Como o escritor, o animal é um ser à espreita. E que, melhor do que o homem, entende que é preciso achar um território também para morrer. Noll encontrou seu território, e chamou de literatura.

Referências

A LITERATURA de João Gilberto Noll | Parte 1. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Saraiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2lH3cBWvGI&t=47s>. Acesso em: 30 mar. 2019.

AVELAR, I. João Gilberto Noll e o fim da viagem. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 39, p. 167-192, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14632>. Acesso em: 25 mar. 2019.

¹⁶ “Dizemos que, para Kafka, a essência animal é saída, a linha de fuga, mesmo no lugar ou na jaula. *Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva, e não um ataque.* [...] Se Bachelard é muito injusto a respeito de Kafka quando o compara a Lautréamont, é porque retém antes de tudo que a essência dinâmica animal é liberdade e agressão: os devires-animais de Maldoror são ataques, e tanto mais cruéis quanto livres e gratuitos. Não é assim para Kafka, é até mesmo totalmente o contrário [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 67-68).

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LADDAGA, R. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Record, 2008b.
- NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. São Paulo: Record, 2008a.
- NOLL, J. G. Alguma coisa urgentemente. In: _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11-19.
- NOLL, J. G. *Bandoleiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NOLL, J. G. *Solidão continental*. São Paulo: Record, 2012.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTIAGO, S. O Evangelho segundo João. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 72-78.
- VIDAL, P. A escrita performática de João Gilberto Noll. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 10, p. 300-311, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2010.116866>

Recebido em: 4 de julho de 2019.

Aprovado em: 4 de setembro de 2019.