

3 A busca por um novo sujeito

3.1 Uma personagem dessubjetivada

3.1.1 Que aconteceu?

No texto *1874 – Três Novelas ou ‘O que se Passou?’*, Deleuze e Guattari começam por determinar que o que caracteriza uma novela como gênero literário é uma organização em volta da seguinte questão: “Que se passou? Que pode ter acontecido?”. Diferente do conto, que manteria o leitor preso no reverso dessa questão, ou seja: “Que acontecerá?”. E que no caso do romance haveria uma integração entre esses elementos da novela e do conto. Mas se aqui nos interessa o romance, e um romance específico, *Lorde*, de João Gilberto Noll, cabe com muita propriedade a pergunta sobre o efeito do passado, tão próximo, quase imediato, no presente do personagem-narrador.

O livro começa no momento em que o narrador – um escritor reconhecido por sua pequena obra de sete livros – sai pela porta da alfândega no aeroporto de Heathrow (Londres), cercado de incerteza sobre seu futuro. Um inglês, que vira apenas uma vez no Brasil, e que lhe pedira para enviar seus livros a sua residência, havia convidado o escritor para uma estada em Londres, à custa de uma incerta instituição. Agora, enquanto esperava encontrá-lo no aeroporto, se perguntava sobre os motivos e intenções que teriam sobre ele o inglês e sua instituição. É implantado um exercício de paranóia que não deixará o narrador. Bastaria isso para nos dar a impressão de que importa apenas sua trajetória dali pra frente. Quem sabe, descobrir o que se passa exatamente por trás desse convite. Mas já na segunda página o narrador afirma:

... sim, a pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer ‘então eu vim’ – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de

uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. Mas afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: ‘Então eu vim’. Poderia dizer que antes eu teria de resolver isso ou aquilo. Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres. (Noll, 2004, p.10)

Poderíamos assim nos indagar se o narrador nos daria então um melhor panorama do seu passado, do que, sob a faca da dúvida, o levou àquele aeroporto e seu inglês. Descobre-se, no entanto, no decorrer do livro, que nenhuma das expectativas mais simples do leitor será preenchida. De seu passado não se saberá muito mais do que isso. E quanto a sua “missão” – como diz o narrador – em Londres, ao inglês e à instituição que financia sua presença em terreno estrangeiro, também não descobrirá muito o leitor. E nem o narrador.

Fica, então, a pergunta sobre a relevância desse passado, diante da má vontade desse narrador em tratá-lo com maior interesse. Por que, se não é importante para o narrador remeter-se ao momento anterior a sua chegada ao aeroporto, torna-se aqui o seu passado motivo de especulação? Façamos, pois, uma correção. Mais do que apenas desinteressar-se o personagem-narrador pelo seu passado, faz ele o exercício contínuo do esquecimento. Indica, todo o tempo, a perda da memória, a desconfiança sobre o que recorda e o que é capaz de recordar, “uma séria amnésia que vinha me atacando sorrateiramente, qual num candidato ao Alzheimer” (*Idem*, p.16).

Passamos agora para uma leitura bem mais áspera em relação a esse passado. Há, da parte do narrador, um esquecimento programático do passado. Um programa de apagamento. Apagamento de memória que resulta num apagamento de si mesmo, no apagamento da figura do escritor que supostamente estaria ali para representar seu país para um incerto número de ingleses interessados em sua obra. Esse programa se reveste de finalidade quando o narrador é capaz da descoberta que o definirá a partir dela: “Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora. Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria de ocupar, uma língua nova...” (*Idem*, p.19). Ao conhecer sua nova casa em Hackney, bairro dos subúrbios londrinos povoado por africanos, caribenhos, vietnamitas, turcos e toda uma face de expurgados necessários ao funcionamento do Estado Inglês, o narrador reconhece seu lugar. Contudo, não o lugar onde possa se refazer, mas onde possa reinventar-se. Num momento crucial do livro ele observa: “Tinha vindo para Londres para ser vários – isso que eu precisava

entender. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil...” (*Idem*, p.28). Redefinição do programa. Apagar-se para ser **outros**, e não um **outro eu**.

Voltemo-nos novamente para o texto de Deleuze e Guattari. Sua proposta é a de que a novela, em relação ao passado, tão pouco tem a ver com a memória desse passado quanto com uma reflexão sobre ele. Trata-se de entender que ela parte de um esquecimento essencial.

Ela evolui na ambiência do ‘que aconteceu’, porque nos coloca em relação com um incognoscível ou um imperceptível [...]. A rigor, nada aconteceu, mas é justamente esse nada que nos faz dizer: que pode ter acontecido para que eu esquecesse onde coloquei minhas chaves, para que não saiba mais se enviei aquela carta..., etc.? Que pequena artéria no meu cérebro pode ter se rompido? Qual é esse nada que faz com que algo tenha se passado? A novela está fundamentalmente em relação com um *segredo* (não com uma matéria ou com um objeto do segredo que deveria ser descoberto, mas com a forma do segredo que permanece impenetrável) [...]. Além disso, a novela põe em cena *posturas* do corpo e do espírito, que são como dobras ou envolvimentos, ao passo que o conto põe em jogo *atitudes, posições*, que são desdobramentos ou desenvolvimentos, mesmo os mais inesperados. (Deleuze, Guattari, 1999, p.65)

Aqui o que nos importa, nesse momento, nada é senão a percepção do segredo enquanto forma, do segredo que permanece impenetrável, incognoscível, imperceptível. Importa entender o programa do esquecimento e da reinvenção segundo a lógica do segredo que não será desvelado, ou mesmo, de que não se trata de um palimpsesto, mas de deixar perder os originais e reescrever o texto. E de que texto se trata? No caso do romance de Noll, trata-se do próprio personagem-narrador, que reescreve a si mesmo, e que não escreve nem mais uma linha, mas para realizar em si seus mais novos personagens. Para torná-los vivos em seu próprio corpo.

O segredo, o qual exerce um fascínio particular no campo literário, muito nos interessa por sua forma, justamente, porque ele se define por uma falta essencial, por um espaço aberto que talvez não possa ser preenchido, mas que, de fato, acaba por mover a narrativa. O segredo, o que não é ou não pode ser exposto, pode conduzir uma estória precisamente por sua falta. É, como eles dizem acima, um nada que, ainda assim, faz com que algo se passe. E essa forma do segredo acaba por instigar o leitor, ainda que ele não possa jamais vir à tona, como um

lugar incomodo, até imprescindível, e que não dará descanso ao mar de interpretações que surgirão à sua volta. Um segredo, sempre se desejará desvelar.

Voltemos à questão: por que importa especular sobre o passado do narrador? Mas já foi dito que não é sobre o passado que especulamos, e sim sobre a presença do passado, ou sua permanência sob o programa do esquecimento.

3.1.2 Corpo sem Órgãos – Manual do usuário

“Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.” (Deleuze, Guattari, 1999, p.11) O conceito de Corpo sem Órgãos, do modo como é apropriado e desenvolvido por Deleuze e Guattari surge como ferramenta indispensável para pensar os movimentos, ações e narrações do personagem central de *Lorde*. Ferramenta delicada que eles não ensinam a usar, mas com a qual seduzem o leitor para desejar usá-la. *28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos*: texto que nos guiará na leitura posterior do que passa com o personagem de Noll.

Erramos ao dizer “o conceito”. Os autores desmontam logo essa idéia. Um CsO não é uma noção nem um conceito, mas uma prática. Não se é possível chegar até ele, pois é um limite (*Idem*, p.9). “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado.” (*Idem*, p.12)

Devemos considerar o que eles chamam de três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação. A partir disso ficam mais claras as práticas do CsO. Os estratos então relacionados ao funcionamento estrutural da realidade que nos cerca, são as amarras que procuram nos encerrar em lugares definidos dessa realidade.

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. (*Idem*, 1999, p.22)

Ao organismo competem todos os fatores de organização, tudo que é organizado e organizador. Ao significante e significado competem as interpretações e as explicações. Ao sujeito compete o eu, a pessoa, o individual. Os estratos são extensivos. Mede-se com a régua, diz a quem cabe que funções, que lugar deve ocupar. Um estrato é sempre sistêmico e, primordialmente, funcional. Um estrato autoriza a posse das chaves da casa, e assim, a posse da casa. Um estrato diz que não é possível existir sem um órgão. Um estrato não entende o apêndice.

O CsO, ao contrário do que se pode pensar, não é contra os órgãos, mas ao organismo, ou seja à organização desses órgãos. Em relação aos estratos, o CsO irá propor a desarticulação, a experimentação e o nomadismo. Mas Deleuze e Guattari se perguntam sobre o que é desarticular, deixar de ser um organismo.

Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte comum dos três ... (*Ibidem*)

Duas questões sobre o que eles propõem. Primeiro, sobre a natureza do CsO, ou seja, seu modo de operação. Lembremos dos 1º e 2º princípios do rizoma: de conexão e heterogeneidade; “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze, Guattari, 2000, p.15). Segundo, sobre como abordar o CsO, ou seja, o modo de operar por meio da prudência.

Diante de um CsO, Deleuze e Guattari sugerem perguntar: de que *tipo* é ele, ou seja, como foi formado e como será preenchido?; e quais são seus *modos*, ou seja, o que se passa nesses tipos, quais são as intensidades que são produzidas e que percorrem esse CsO. Perguntar-se de que tipo é um CsO e quais são seus modos trata-se, de fato, de quase a mesma pergunta. Para um CsO ser formado é preciso que tenham se precipitado as ondas, ou intensidades, ou modos, que irão,

na sua pós-formação, preenchê-lo. Não da mesma forma, é claro. Mas são exatamente as intensidades produzidas que definirão o tipo. Caso do tipo Frio do CsO drogado e do tipo Dolorífero do CsO masoquista. São as *ondas geladas* – intensidades de frio – e as *ondas doloríferas* – intensidades de dor – das quais se sabe o *modo* como vão ser produzidas, mesmo sem que se saiba o que vai ser produzido. E assim se define um CsO, ocupado e existente por meio de suas intensidades.

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (Deleuze, Guattari, 1999, p.13-14)

Os próprios estratos se fazem sobre um CsO. No princípio, era o CsO. No entanto, vão se processando sedimentações, organizações, trabalhos, assentamentos. Os estratos são formados por ações de um CsO. Primeiro a desterritorialização, depois o território. O organismo, a significação e o sujeito assentam sobre um CsO. Mas isso não é uma surpresa. Deleuze e Guattari não negam que é preciso o estrato. Apontam que é preciso um organismo para que seja recomposto pelo CsO, que são necessárias doses de significância e interpretação, como também uma porção de subjetividade, mesmo que seja para ser capaz de operar sobre a realidade dominante dos estratos. E por isso é requisito a prudência para não “precipitar os estratos numa queda suicida” (*Idem*, p.23).

Mas ainda não se disse o fundamental sobre o CsO. Aquilo que os autores apontam como o que ele realmente é, a saber, que o CsO “... é o *campo de imanência do desejo* [...] (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)...” (*Idem*, p.22). O desejo aqui preenche a si mesmo, sem que haja a necessidade de realizar-se, finalizar-se no prazer de preencher-se de algo fora de si. Da mesma forma não é dirigido por uma falta anterior, por um

espaço vazio que – novamente – pretende preencher-se. O CsO forma-se nesse movimento intensivo, na produção das intensidades enquanto o desejo. Não é o prazer da dor que alimenta o CsO masoquista, mas o desejo de produzir as *ondas doloríferas*. Assim como é o desejo de produzir as *ondas geladas* que fomentam o desejo do drogado. O CsO instala-se exatamente onde as intensidades passam, no ato de desejar, de modo que sejam dissolvidas as pontas que se encontram ali. De modo que os corpos extensivos se dissolvam na intensidade produzida do desejo. “O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior, ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram.” (*Idem*, p.18) Não é o prazer a regra do desejo, não será pela falta que ele se produzirá. Ao contrário, há sim uma positividade que ele traça no campo da imanência, essa possibilidade que abre o campo do Fora. E porque se dá no Fora absoluto, não é possível falar no meu ou no seu CsO. “É sempre um corpo.” (*Idem*, p.28) Vitória do artigo indefinido. Exprime, como dizem os autores, “a pura determinação da intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo” (*Ibidem*).

3.1.3 **Algo vai acontecer. Algo já acontece.**

Voltemos um pouco. Voltemos tudo. Voltemos ao programa do esquecimento e da reinvenção. Buscamos apresentar a importância nada imperceptível que há, no romance de Noll, entre a reinvenção do personagem-narrador e a necessidade de esquecer o passado. Podemos mesmo redefinir a própria noção de esquecimento, partindo do pressuposto de que no romance, se há um movimento natural de esquecimento anunciado pelo narrador, há também o exercício consciente de esquecer, que parece estar mais próximo de um apagamento, ou mesmo de um *desmemoriar*, provocar a perda da memória, fazer esquecer ou esquecer-se. Isso em conjunto com um reinventar-se, forma de preenchimento gradual dos espaços nascentes, conexões novas onde rupturas foram processadas. Nesse caso, não é possível fazer sem desfazer. A vai-se desenhando assim o tal do programa. Não muito diferente do programa

masoquista que nos apresentam Deleuze e Guattari. Sem dúvida que, no caso do nosso narrador, muito incerto no começo, mas sendo gradualmente ajustado.

Mas aqui, um programa nada mais é, como no caso do masoquista, a criação de um Corpo sem Órgãos. Há estratos que seguram o personagem na figura do escritor, autor de sete livros, convidado por uma instituição inglesa para supostamente representar seu país, com problemas pessoais e financeiros, e que observava no convite do inglês uma oportunidade de dar continuidade em sua vida, ao menos durante algum tempo. Acontece alguma coisa. Não é possível dizer o que. Nem quando. Pode ter sido antes de sua chegada ao aeroporto de Heathrow, pode ter sido após seus primeiros momentos em Londres, pode ter sido antes mesmo do convite do inglês, vindo ali apenas o momento de realizar-se. O que aconteceu não é possível saber. Volta-se à *forma* do segredo. Não será possível dizer o que se passou para que surgisse a necessidade de criar esse CsO. Isso poderá não ser explicado, interpretado. Mas estará sempre em funcionamento com a dissolução dos estratos. É preciso desestratificar, desterritorializar. E pronto. É preciso criar um CsO.

Uma questão de desejar. Não se pode desejar sem fazê-lo. E qual é o desejo do personagem-narrador? Seu desejo é tornar-se vários, tornar-se outros. Desejo bipartido: 1)desmemorializar, esquecer-se de si mesmo; 2)reinventar-se, produzir outros em seu próprio corpo. Para isso é preciso criar um corpo. Corpo esse capaz de produzir o desejo. Corpo capaz de produzir as *ondas* de esquecimento, as *intensidades* reinventivas. Um CsO que fará correr por um *spatium* intensivo o desejo de conexão, conjunção com outros lugares. Tudo seria diferente se o personagem dissesse: – Tinha vindo a Londres para ser *outro*. Mas não foi isso. Ele diz: – “Tinha vindo a Londres para ser *vários* [...] Um só não me bastava agora.” Vitória discreta do artigo indefinido. Interior e exterior do personagem ativados por um campo de imanência. Lugar de produção de intensidades. De produção das ondas que precipitarão os estratos. Desejo de não ser mais uma só identidade, um só corpo. Considerando os três grandes estratos, fica difícil precisar o lugar mais afetado. Organismo, significância e subjetivação: tudo irá ruir. No entanto, pretendemos nos concentrar na dessubjetivação, pois nos parece o ponto central do ataque.

3.1.4 O Grau 0 – criando um CsO

Um primeiro movimento sempre se faz necessário. O CsO, ou melhor, seu *tipo* só poderá ser definido por meio de um primeiro movimento. São as intensidades, as ondas, os *modos* que definem o tipo. Dito de outro modo, precisa-se de uma primeira fase. Não se deseja sem um CsO nem se cria um CsO sem desejar. Primeiro o desejo. Do modo como Deleuze e Guattari se referem ao caso do masoquista:

Mas não se confundirá o que se passa sobre o CsO e a maneira de se criar um para si. No entanto, um está compreendido no outro. [...] Por que duas fases nitidamente distintas, enquanto se trata da mesma coisa em ambos os casos, costuras e chicotadas? Uma é para a fabricação do CsO, a outra para fazer aí circular, passar algo; são, no entanto, os mesmos procedimentos que presidem as duas fases, mas eles devem ser repetidos, feitos duas vezes. O que é certo é que o masoquista fez para si um corpo sem órgãos em tais condições que este, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*. (Deleuze, Guattari, 1999, p.12)

Primeira fase: ato de criação. O CsO do personagem narrador precisa ser criado para que possam ser produzidas as intensidades, para que o esquecimento que ele identifica à sua idade já avançada possa se tornar desmemoriamiento, para que o escritor comece a *morrer*. São necessárias três ações para que se crie um CsO capaz de produzir as ondas esperadas.

Primeira ação: olhar-se no espelho. O caso do espelho é fundamental no processo de dessubjetivação do personagem durante todo o livro. Elemento presente, então, desde o princípio, antes mesmo da criação do CsO. Nesse primeiro momento ele exerce um papel determinante. Começa com a vontade (desejo?) de apenas olhar-se no espelho. O personagem nota que não há um espelho em sua nova moradia em Hackney. Ele ronda o apartamento à procura de um, mas não encontra. “Não era por nada, queria me ver depois da viagem, ver se eu ainda era o mesmo, se este que tinha se adonado de uma casa nos subúrbios de Londres tinha remoçado com a mudança, trazia a pele oleosa, seca, ou com sérias marcas que lhe facultavam desistir do andamento daquela carruagem.” (Noll, 2004, p.23) Decide-se então por comprar um. Procura-o com a intenção de constatar que ainda era o mesmo. Compra-o e, em sua nova casa, mira-se nele.

Sente-se um senhor velho, incapaz de responder àquilo que esperavam dele. Decide então que é preciso melhorar a aparência.

Segunda ação: buscar os meios de transformação. “Eu precisava perder o medo, entrar, pedir algum produto que me amenizasse as rugas, as marcas fundas entre o pouso das narinas e a ponta dos lábios.” (*Idem*, p.25) Com a ajuda da vendedora, ele encontra um pó compacto no tom da sua pele.

Terceira ação: artificializar-se. O personagem vai até um banheiro público na National Gallery. Encontra-se novamente com o espelho, retira o estojo do bolso e passa a esponja pelo rosto.

O Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha mais vista para enxergá-lo. Para dizer a verdade, a minha mente havia muito andava se deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma. Por isso tudo eu me maquiava no banheiro da National Gallery, sem que ninguém entrasse ou sáisse, como se estivesse no meu camarim para logo mais fazer a festa. Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentlemen*. [...] Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar. (*Idem*, p.27)

Da primeira à terceira ação algo se passa. Enquanto na primeira ação ainda havia uma preocupação de saber se ele ainda era o mesmo, na terceira não há mais. Ao contrário, ele já começa a não se reconhecer, já começa a ser outro. Uma pequena fissura talvez, mas logo no próximo parágrafo ele reconhece a motivação de tudo aquilo. “Tinha vindo para Londres para ser vários.” (*Idem*, p.28) O CsO está criado. O desejo de reinventar-se surge juntamente com a reinvenção. O corpo agora formado, cabe ao personagem produzir as intensidades que procura. Os estratos já estão se desfazendo.

Fim da primeira fase.

3.1.5 Produzindo intensidades

Criado o CsO, compete ao personagem impedi-lo de esvaziar-se. Desejar ser vários, desmemoriar, produzir intensidades. Dessubjetivação que irá desfazer o indivíduo. Mas para desfazer o sujeito não se deve destruir o sujeito. Este permanece, ou então é precipitar o sujeito numa queda, uma queda suicida. E o

modo de operar as conexões, de fazer passar as intensidades é por meio da prudência; “territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (Deleuze, Guattari, 1999, p.22).

Segunda fase: produção de ondas. Como já foi apontado, *fazer-se vários* oscila numa relação direta com o *desmemoriar-se*. Desfazer o sujeito enquanto se produzem outros. São então vários os momentos do romance em que essa dinâmica se processa. Dessa forma, faremos aqui uma apresentação do que talvez sejam alguns desses momentos, ou ritos, mais importantes na procura do personagem de reinventar-se.

A tintura

Não muito depois do episódio do pó compacto, o personagem, de passagem por um salão de beleza, resolve entrar. À pergunta da cabeleireira sobre se deveria cortar muito o seu cabelo, ele responde que precisava de uma tintura, e aponta para a foto de um jovem cujo cabelo possuía a cor que ele desejava para o seu.

A tinta escorria pelas minhas têmporas fazendo uma meleca desgraçada misturada à minha maquiagem. Crostas de base ruíam, despencando sobre o pano alvo que ela me colocara de proteção. Se era humilhante? Eu não sabia mais com exatidão o teor dessa palavra. As coisas já não me ofendiam o suficiente. Estar de guarda ao redor do meu amor-próprio não era mais necessário porque eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem. (Noll, 2004, p.31)

O processo se repete. O personagem cria mais fissuras na subjetivação. Combinado a uma simples tintura de cabelo, é dado mais um salto para fora dos contornos do seu próprio corpo. Não há guarda do amor próprio nem sentido do que é ou não humilhante. A possibilidade de atingir o Fora do estratificado concretiza-se no desejo da própria transformação. Porque não é tingir o cabelo que importa, nem sequer atingir o prazer de rejuvenescer-se. Não é mais disso que se trata, se é que o foi em algum instante. Importa produzir as *intensidades reinventivas*. Desejar ser vários, ainda que talvez só seja possível somar mais um de cada vez. Nova vitória do artigo indefinido no interior do desejo, e das intensidades produzidas.

O personagem logo afirma sentir-se idêntico, como tantos outros homens que andam pelas ruas de Londres, “poderia passar por tantos deles, que nessa minha indefinição já era maior do que eu [...] tinha me acontecido de ultrapassar aquele indivíduo que eu mecanicamente formara para os outros” (*Idem*, p.32) Parece bastante relevante o personagem definir a si por meio da própria indefinição. A onda circula, movimentada, fatura, rompe e abre espaço para as linhas de fuga, mas com alguma prudência, pois ele mesmo reconhece essa transformação “acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco” (*Ibidem*).

No hospital

Numa certa manhã, o inglês bate à sua porta. Gostaria de levá-lo ao hospital para checar se estava tudo bem. Chegando lá, é levado pelo inglês até uma enfermaria onde um médico o examina. Pede que se deite e espeta uma agulha com algum medicamento em sua veia.

Nas próximas horas eu não precisaria fazer nada para atribuir continuidade às coisas. E mais, sem medo algum do meu destino ali pra frente, o que seria banal num paciente entregue a algum procedimento médico na enfermaria de qualquer hospital. Eu não acreditava que algo de pior pudesse acontecer, pronto! Eu confiava no contrário: que durante aquele internamento o homem a palpitar em mim e que eu ainda não conhecia de fato teria melhores condições de vir à tona. Que quando acordasse do efeito anestésico passaria a conviver com outra hipótese de mim mesmo [...] Eles tinham me internado por uma razão que eu desconhecia. Eu a usaria para nascer. (Noll, 2004, p.35)

Algumas considerações devem ser feitas sobre esse episódio. Principalmente porque há passagens posteriores no livro em que o personagem refere-se a esse momento como se no ato de acordar e ir-se do hospital ele houvesse deixado ali um corpo, o corpo de seu antigo eu, e saísse andando pelas ruas de Londres numa outra carnação impossível de distinguir.

Aqui o interesse pode ser dirigido para várias direções. Como no fato de ser o inglês, representante da instituição, e sendo assim, remetente direto do conjunto de estratos que definem o sujeito-personagem-escritor, a levá-lo a uma instituição de outra natureza, mas capaz de “correções” no que possa haver de errado em seu corpo. Contudo, não há doença definida, não há motivos para levá-lo até lá, mas faz-se uma intervenção em seu corpo, sem qualquer motivo claro. Ação do estrato

que vai até o corpo do personagem. E este, no lugar de deixar-se curar, vai-se do hospital num contra-ataque. Usa a situação para renascer.

Pode-se até se falar também em como o medicamento, a droga, injetada no interior do corpo, atua como ferramenta, instrumento de produção de uma nova intensidade reinventiva. Diferente do pó compacto e da tintura do cabelo, transformações externas do corpo.

Apis, o deus que é touro

Após sair do hospital, o personagem vaga por Londres com a boca incapaz de conter a saliva. Ele entra, então, no Museu Britânico. Vai até a civilização egípcia, e se encanta pela pequena imagem de Apis, um deus que é também touro.

Exatamente o que eu era diante de todos aqueles ingleses que queriam me adoecer. Agora sim eu me via num espelho de verdade, eles não poderiam comigo. Não precisava mais dos espelhos dos banheiros públicos, nem do meu próprio em casa, eu era Apis, poderia andar a pé por toda Londres se assim me apetecesse – passar por cada ruela, rondar por todos os parques e jejuar, como eles não sabiam mais fazer. (Noll, 2004, p.37)

Mais do que se encantar, ele se identifica. Cria o espelho onde não tem. Agora ele é Apis, uma entidade, um deus. Ser vários não significa ser vários humanos, mas ser tudo aquilo que desejar. É interessante lembrar o que Deleuze fala sobre desfazer a organização do organismo: “A vitalidade não-orgânica é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa, como a lua se apossa do corpo de uma mulher” (Deleuze, 2004, p.149). O personagem se apossa de Apis ou Apis se apossa dele. Não importa. O que vale é a produção de uma nova intensidade reinventiva imprevista. Uma onda diferente produzida pelo mesmo programa.

O espelho

Dissemos que o espelho aparece como peça fundamental da transformação do personagem, já que surge em diversas passagens marcantes na sua procura de fazer-se vários e do esquecimento de si. Pudemos observar, no trecho citado anteriormente, uma referência ao espelho, mesmo na sua ausência. Instrumento de avaliação do que foi e do que passa a ser, o espelho torna-se objeto ritualístico do

programa. Mas passa da presença à ausência, marcando um avanço, ou desvio, no CsO criado pelo personagem.

Farei um pacto com o espelho, murmurei desligando o telefone. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. (Noll, 2004, p.44)

Desse momento do livro em diante, o compromisso do personagem com o seu programa é completo. Pleno nas possibilidades de se livrar de seus contornos, ele já não quer mais nada desse *eu* que ele fora. Ele ainda existe de fato, pois não é possível destruir os estratos sem suicidar-se. Mas passa a haver cada vez menos, às vezes nem o necessário para o trato social. A viagem é radical e o corpo, a consciência e a individualidade padecem no desfazer dos estratos que o ligam àquilo que foi o antigo *eu*. Desviar-se do espelho programaticamente permite um distanciamento cada vez maior da figura do corpo, da face que o aprisionava enquanto sujeito. Desviar-se do espelho é evitar o modo mais fácil de voltar a si. Ele perdura agora na sua ausência.

Mas não acaba assim o papel do espelho. Ele reaparece no fim do livro, num instante preciso da transformação do personagem onde ele irá atingir um novo limite, levado para um Fora de ocupação do fantástico.

A fusão/metamorfose

O personagem, agora morando num hotel em Liverpool, conhece George, um morador local com a tatuagem de um sol no braço. Ele leva George para seu quarto e eles fazem sexo. “Éramos duas caras tão próximas que já não nos podíamos reconhecer. Era massa de carne em excesso que ajudávamos a aumentar.” (Noll, 2004, p.107) Ele acorda e encontra o mundo embaçado, como se pouco palpável. Procura por George e não o encontra. Não entende o que está se passando e pergunta-se sobre o que fazer. Resolve arrancar o pano que havia posto para cobrir o grande espelho do quarto.

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

conseqüência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é. No espelho apenas um: ele. (*Idem*, p.109)

Pergunta-se depois qual dos dois de fato vingaria. Não haveria mais o escritor? Não haveria mais o George? Limite da transformação, os estratos se desfizeram. O CsO atingiu um ápice. As intensidades reinventivas o levaram para o Fora que não se pode discernir. O que aconteceu? O que acontece? O que acontecerá?

3.2

A personagem e corpo precário

3.2.1

Duas aproximações teóricas da precariedade

No artigo intitulado *Tentando captar o homem-ilha*, Moriconi nos propõe uma leitura da obra de Noll, voltada principalmente para dois romances – *Bandoleiros* e *Rastros de Verão* – de forma a tentar situá-la num mapeamento da literatura pós-moderna brasileira, mesmo reconhecendo a dificuldade na convergência de critérios classificatórios. Contudo, aponta na obra de Noll algo como a tematização do próprio pós-moderno, diretamente encenado no mundo, nos personagens e nos narradores de seus romances.

Seria um ponto de partida ético, para o desenho do mundo pós-moderno, a fraqueza das referências à idéia de comunidade e a inexistência do que ele chama de “laços orgânicos entre os indivíduos” (Moriconi, 1987, p.22). Do individualismo da modernidade passar-se-ia a uma situação de “insulamento do indivíduo no território de seu corpo e de seus fantasmas” (*Idem*, p.22-23). Dito de outra forma, o indivíduo se define pela sua capacidade de reduzir-se a si mesmo, de estar aí. Muito diverso de um indivíduo modernista, que oscilava entre o ideal e a morte do sujeito autônomo. Ou seja, entre um sujeito capaz de emancipar-se pela razão e pela intelectualidade e um sujeito achatado pela indistinção da massa. Ideal e morte. Desse modo, entre a falência desses modelos, resta o indivíduo, “desgarrado, despido de grandeza épica, reduzido ao mínimo” (*Idem*, p.23).

Indivíduo este que, nas mãos de Moriconi, transforma-se no conceitual homem-ilha.

Voltando-se para os dois romances de Noll em questão, e ainda procurando traçar a formação dos laços intersubjetivos e do sujeito no pós-moderno, Moriconi identifica um *empobrecimento*, encontrado tanto na configuração do sujeito quanto na estrutura narrativa. No caso de *Bandoleiros*, ele observa que os laços entre os personagens não se realizam, sendo cada personagem um alheamento em função de sua condição insular. E, por outro lado, rejeita-se toda possibilidade de aproximação. Daí que o sentido de laço intersubjetivo se dá pelo *distanciamento*. Mesmo no caso da aproximação do narrador com Steve, este sentido está presente, relação esta que Moriconi define como “pura construção fantasmática” (*Idem*, p.24), já que somente permite ao narrador um tipo de objetivação do seu universo interior. “O olhar distanciado constitui o modo pelo qual o narrador/homem-ilha aborda o mundo, o outro e sua própria consciência.” (*Idem*, p.24) Situação essa de olhar distanciado e de auto-referência não-reflexiva do narrador – ou seja, de falta de reflexão do sujeito sobre si mesmo, apesar do alheamento – que reproduz algo como a condição pós-moderna da experiência subjetiva.

Em *Rastros do Verão*, Moriconi aponta uma radicalização desse empobrecimento. Há uma diferença quanto ao estado de incomunicabilidade de *Bandoleiros*, tendo em vista que em *Rastros* há algumas formas mais francas de comunicação entre os personagens. No entanto, a ferida da incomunicabilidade se abre num outro lugar, na própria continuidade dramática que encadeia os episódios do livro, apontando para uma incompletude de sentido narrativo. “A narrativa prende-se ao seco relato dos fatos, e estes fatos são basicamente os encontros casualmente vividos pelo narrador [...] Mas cada encontro configura um episódio que se esgota em si próprio, mesmo que se repita envolvendo as mesmas figuras.” (*Idem*, p.25) *Rastros* fugiria, assim, do que seria uma exigência de todo ato narrativo, a saber, convencer o leitor de que os eventos narrados são todos relevantes. E dessa forma, *Rastros* buscaria algo como a irrelevância, pondo em xeque o que pode ser considerado ou não como relevante numa seqüência narrativa.

Considerando a leitura desses dois romances, e principalmente de *Rastros*, Moriconi nota que no lugar de um fim para o qual aponta o sentido de uma seqüência de episódios narrativos encontra-se “a ênfase no registro dos

movimentos do olhar e dos engates fugazes do corpo” (*Idem*, p.25), havendo, entretanto, diferenças entre esses dois planos e seus contatos. O plano do olhar seria o que conduz e pontua a narrativa, plano da ação, ou como ele diz, “ação do olhar”. Já no plano do corpo haveria uma imposição, acionadas as ações do corpo sem que haja real motivação. O corpo age porque tem que agir. Mas é também agido pela ação do olhar. “O olhar acende o desejo e suscita o movimento do corpo para o mundo e para o outro.” (*Idem*, p.26) Não esquecendo que, no entanto, o olhar também reconduz o narrador para si mesmo, ao observar a si mesmo, o seu próprio corpo, como o faz inúmeras vezes.

Ocorre, então, uma sobrevalorização do olhar, que passa para o primeiro plano da narração e situa o sujeito narrador enquanto sujeito que olha, sujeito observador do mundo, antes de ser sujeito de enunciação. Mas numa observação quase aleatória e oscilante entre o interior e o fora do narrador, caracterizando o que Moriconi identifica como uma *atenção distraída*. *Atenção* por ativar as ações do corpo, o agir do corpo, e *distraída* porque não aponta para uma finalização. Ação sob a lógica da irrelevância. Sendo assim, esse sujeito não se integra nunca plenamente à realidade, dividido no embate entre olhar para mundo exterior e olhar para o mundo interior. Disso, Moriconi retira um sentido de *desengajamento* em relação à realidade. “O narrar deixa de se apresentar como resultado de uma experiência acumulada. A própria noção de *experiência acumulada* perde relevância ética e cognitiva num mundo em que estar *vivendo* é mais valorizado que *ter vivido*.” (*Idem*, p.27) Adequadamente, Moriconi refere-se ao narrador pós-moderno de Silviano Santiago, que ali está para colocar a “pobreza da experiência” e a “pobreza da palavra escrita”. O desvalido esforço do conhecimento pela racionalização é substituído por um exercício de conhecer através da dinâmica do olhar. E *Bandoleiros e Rastros do Verão* tratariam de ser representantes de uma vertente minimalista da literatura pós-moderna, preocupada em “captar o modo de ser numa cultura do olhar” (*Idem*, p.27). Mas Moriconi não é ingênuo quando usa a expressão “cultura do olhar”. Ele mesmo preocupa-se em deixar claro o porquê de chamá-la assim, e não de cultura da imagem, e desloca dessa forma a questão para o sujeito ativo do olhar. Formulação discutível, já que não seria possível uma cultura da imagem sem o olhar. Desse modo, nos parece, ele apenas recupera em seu discurso, com um desvio para a questão do sujeito, a referência direta à leitura de Flora Süssekind, a respeito da então nova ficção

brasileira, na qual aponta a substituição do elemento dramático pela força narrativa das imagens – sejam do interior das personagens ou da grande mídia.

Assim, longe de uma estética da morte do sujeito, tanto quanto do ideal do sujeito modernista, a estética anunciada por Noll trataria da “transfiguração do sujeito” (*Idem*, p.27). Seria este o sujeito que olha e que age pela ação do olhar seletivo. Atentando para o sentido do texto literário, Moriconi observa que é tornar relevante o irrelevante que está em jogo na literatura de Noll, assegurando o lugar da escrita numa cultura do olhar. “Verificamos que considerar a estratégia da irrelevância em Noll do ponto de vista do sentido de seu gesto enunciador acaba por nos revelar uma estrutura de relevância [...] que contrapõe valores de uma cultura do olhar a valores de uma cultura letrada e racional.” (*Idem*, p.28)

Por caminhos bem diversos segue o artigo de Reinaldo Laddaga, *Introducción a un lenguaje invertebrado: una situación de João Gilberto Noll*. Ele parte da leitura de dois outros romances de Noll, *Harmada* e *A Céu Aberto*, para procurar responder uma questão muito parecida com a de Moriconi, mas colocada de modo bem diverso, sobre que programa literário é este que está por trás desses livros. E parte de um depoimento de Noll, que já indica o ponto central para o qual se dirige todo seu artigo, onde o autor reflete um pouco sobre o que é o romance e qual o projeto que deve empurrá-lo. E já nos referimos a esse depoimento no primeiro capítulo, quando abordamos a fala do próprio autor. Nele, Noll afirma ser o romance uma exaltação, tal como uma hipérbole. Os leitores, segundo ele, deveriam dirigir-se ao romance como se para um lugar onde pudessem sentir êxtase, ou um transe. E seria isso, esse êxtase, a coagulação do instante capaz de tirá-los de um fluxo incessante da vida cotidiana. E o romance, coagulando o instante, poderia presentificar a condição humana em seu limite, o que seria purificador.

O próprio Laddaga faz questão de esclarecer que não se trata aqui de usar-se da literatura como meio de reforma social, política ou educacional. A purificação se trata aqui de uma transformação individual do leitor que “vai entrar de uma maneira e sair de outra” (*apud* Laddaga, 2001, p.157). Uma purificação condicionada ao fato de a literatura ser capaz de mexer com as forças do corpo e reverenciá-las, dando acesso a uma outra dimensão existencial, fora da cotidiana.

Mas esse potencial purificador estaria desarticulado com a lógica narrativa do thriller.

... não há tesão pelo thriller, pelo folhetim, por essa simplificação, por essa coisa de fulano casou com sicrano. Já não sei mais quem é quem, tenho dificuldade neurológica de acompanhar essa narrativa que nasceu no folhetim, que se desenvolveu no século XX através do thriller, essa coisa caça-níquel. Excitação é inflação de ação, esse congestionamento de ação. Se for para ser ação, prefiro que seja a ação miserável que há na MTV, a ação do videoclipe, essas coisas cruelmente miseráveis, esses esboços que abortam e não levam a nada. Não consigo me sentar para ver um filme com muita historinha. (*Idem*, p.158)

Laddaga se pergunta então o que se pode concluir disso. E entende que se constrói uma idéia de literatura, ou de uma prática literária, que no lugar de relatar histórias, opta por compor seqüências de cenas extáticas, próximas daquela ação miserável do videoclipe. “... destinadas a inducir en los lectores un ‘trance’, un ‘éxtasis’, en el curso del cual, aunque fuera por un instante, accedan a la exposición de un fondo (oscuro, convulsivo) de lo real.” (Laddaga, 2001, p. 158) Desse modo, Laddaga sugere essa identificação entre a precariedade proposital da narrativa com a exploração de um potencial extático, produção do êxtase potencialmente purificador, capaz de provocar uma transformação no leitor.

Referindo-se a uma passagem de *Harmada*, Laddaga procura contornar o desenho desse sujeito purificado ao lembrar de uma personagem cega que o narrador, ex-ator, interpretou num passado não determinado. A personagem cega dizia que “Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores” e uma outra personagem, um discípulo desse cego, diria que o cego só concedia falar se muito instigado, que “explorava sons remotos” e que eles haviam “chegado à linguagem invertebrada, ou seja, àquela que desconhece qualquer viga mestra, àquela que não quer ir a ponto algum, àquela que em micro-explosões se liquefaz” (*apud* Laddaga, 2001, p. 160).

Essa linguagem invertebrada, do modo como entende Laddaga, é a que torna possível colapsar a subjetividade do leitor, colapso momentâneo, como um grito, cujos efeitos desaparecem imediatamente, produção que não consegue se estabilizar num enunciado e que dificilmente se poderia descrever de outro modo que não como um êxtase ou um transe. E são as personagens que povoam os romances que parecem estar propensos e definidos por esse estado de transe.

Propensão que se estende aos universos das narrativas, aos universos que estes personagens habitam, e que são algo como “teatros de la aparición” (Laddaga, 2001, p.161). Seria um tipo de aparição esse narrador do qual nada se sabe, que não parece vir de lugar algum e sobre o qual pouco se descobre no decorrer do livro.

Los narradores de los libros de Noll se nos presentan como seres expuestos constantemente a fluctuaciones que no pueden localizar inequívocamente ni en sí mismos ni en el mundo, y que están constantemente preocupados por la posibilidad latente de su destrucción por ellas. En el mundo radicalmente inestable en el que ellos están inmersos, las entidades cobran siempre la forma de nubes de rasgos que, de repente, se organizan, señales que se forman y deshacen, apariciones inciertas y variables [...] Este narrador no sólo se encuentra inmerso en un universo que ‘formas que de deshacen’, sin continuidad, sin compacidad, sin constancia, sino que él mismo carece de esos atributos: constantemente convocado por el despliegue de las formas y ausentándose permanentemente de sí, se describe a sí mismo como una entidad incierta, al borde constantemente de la ruina, carente de carácter propio y afectado por una propensión excesiva a fluctuar. (*Idem*, p.162-163)

O processo de desfazer-se que atinge a personagem, ela também uma forma que deforma, e que diversas vezes leva ao desejo de ser absorvida pela matéria, de fundir-se à realidade, de desfazer-se por inteiro no mundo, leva Laddaga a sugerir que a noção de dessubjetivação pode não ser suficiente, tratando-se mais de uma liquefação do humano. E desse modo se produz o êxtase e o transe nos textos de Noll, partindo-se de um sujeito que não se localiza facilmente de forma determinada no mundo, desistindo da identidade para metamorfosear-se noutra coisa exposta à eliminação da vontade de expressar-se e organizar-se. Noutra coisa exposta à potência de contato com o real, e que, mesmo que fugazmente, posto que não é possível ser de outra forma, é capaz de acionar no leitor o êxtase necessário para retirá-lo de um outro transe, que é o da organização brutal do cotidiano.

As duas leituras críticas da obra de Noll, mesmo situando-se em momentos distintos de sua obra, e conseqüentemente, de frente para resultados literários que são muitas vezes bastante díspares – sendo o momento de *Bandoleiros* e *Rastros do Verão* muito mais seco e minimalista (para falar com Moriconi) do que o de *Harmada* e *A Céu Aberto*, que possuem uma escrita menos dura e sem dúvida mais complexa – acabam por se aproximar. São inegáveis os contatos sutis que

ambos os críticos encontram nesses dois momentos, e que certamente se prolongam, de forma incerta e oscilante, quase volátil em instantes específicos, desde o primeiro livro de contos até seu último romance.

Não importa muito nos atermos às determinações específicas que cada um dos críticos encontra para nomear um conjunto de sensações muito parecidas, como não pretendemos nos deter numa possível disparidade entre uma perspectiva teoricamente muito bem colocada como a de Moriconi, partindo de pressupostos claros do recinto pós-moderno, e a leitura mais livre de Laddaga, mas não menos coerente, nascida de uma fricção muito sólida entre depoimentos do escritor e as obras observadas, buscando encontrar um delicado balanço entre duas esferas muito distintas, mas que se encontram continuamente em jogo para o bom observador. Logo, denominações como *empobrecimento* e *distanciamento* ou *coagulação*, *ação miserável* e *liquefação*, parecem convergir todas para um mesmo ponto, ou ao menos para uma mesma linha que se vai formando e deformando ao longo de toda a obra de Noll, traçada pelo sentido da *precariedade*. Uma precariedade que se vai estendendo por todos os campos de análise da obra. O narrador, os personagens, a ambientação, as relações intersubjetivas, a estrutura da narrativa: seja para onde olharmos, seremos incapazes de negar o terreno movediço que forra todos os cantos que podemos observar, sempre despreparados para penetrar numa gama quase infinita de sentidos que podem subjazer ao muito pouco que podemos pegar.

Os artigos acabam por se cruzar de forma inusitada. Se ambos deixam claro um processo de desobjetivação e precariedade do personagem-narrador nas obras de Noll, ficam evidentes em Moriconi os modos pelos quais se dá esse processo, as formas como isso é construído, enquanto Laddaga tenta especular sobre as possíveis finalidades desse processo. E mais ainda, ambos sugerem proposições muito parecidas quanto à construção da narrativa quando fala Moriconi em dar relevância ao irrelevante e quando fala Laddaga na composição das cenas extáticas tão próximas da ação miserável do videoclipe.

Nesse conjunto de precariedades que cercam e sustentam a narrativa de Noll, vamos nos voltar, contudo, para um outro problema, que é a da (des)construção do corpo narrado e do corpo narrador. Moriconi nos deixa clara a valorização do olho e do corpo para um personagem insular. Sem dúvida, a sobrevalorização do olho, mas da importância do corpo na construção dessa

narrativa. Laddaga, por outras entradas, observa como o liquefazer do corpo está diretamente conectado ao processo de dessubjetivação do narrador e conseqüentemente, na própria idéia de linguagem invertebrada, linguagem essa capaz de produzir o êxtase.

Precisamos ressaltar a clara distância que há entre essas duas leituras da obra de Noll, apesar desse frágil encontro, ainda que ele seja fundamental para a construção da nossa leitura. Moriconi e Laddaga não apenas escrevem sobre momentos bastante distintos da obra de Noll, como partem de pressupostos diferentes do que lêem. De 1987, ano da publicação do texto de Moriconi, para 2000, o ano do texto de Laddaga, sua obra passou por uma mudança notável. Assim, a leitura de Moriconi, presa a pressupostos teóricos do pós-modernismo, se ainda nos serve para levantar questões sobre trabalho empreendido pelo autor, parece perder a força diante do conjunto da obra. Já Laddaga, respaldado pelo discurso do próprio Noll, consegue sustentar melhor seus argumentos. E ainda recorre ao próprio texto literário para extrair o material de confronto com esse discurso do autor, criando um ciclo de leitura muito fértil. Com isso, cabe ressaltar que, ainda que estejamos procurando em ambas as críticas o material para uma nova articulação sobre a obra de Noll, as conclusões de Laddaga são mais influentes para a construção de nossa leitura.

Passaremos então para uma leitura do corpo, numa chave possível de precariedade, como no propõe David Lapoujade.

3.2.2 Um corpo precário

Partindo da distinção postulada por Aristóteles entre potência e ato, Lapoujade começa a formular uma resposta possível à pergunta sobre o que pode o corpo. A potência entendida por um “*ato virtual ou possível*” e o ato por uma atualização da potência, ou como “*forma determinada*” (Lapoujade, 2002, 81). Distinção esta que responde a outra, entre matéria (como potência) e forma (como ato). Adiciona-se ainda a essa concepção um terceiro termo: o *agente*, aquele que age a forma na matéria. Tem-se então a matéria e a ação do agente para ser revelada a potência enquanto forma. Daí conclui Lapoujade que, para pensar sobre

o que pode o corpo, dever-se-ia primeiro aceitar a superioridade do ato e do agente capaz de revelar a potência do corpo. Mas o raciocínio esbarra no que ele considera um Fato; o fato de que “*o corpo não agüenta mais*” (*Idem*, p.82). Paradigma dominante no contexto da arte contemporânea, seríamos como os personagens de Beckett, corpos nos quais é difícil mover-se, pois então mexe-se pouco, quase nada, e de forma que não seja preciso mover-se novamente pelo máximo espaço de tempo.

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição de corpo: o corpo é aquele que não agüenta mais, *aquele que não se ergue mais*. (Lapoujade, 2002, p.82)

Numa aproximação da reflexão de Heidegger sobre o pensamento, em que pensar que “nós ainda não pensamos” é o que mais nos faz pensar, e que não pensamos desde sempre e para sempre, Lapoujade então propõe que é desde sempre que o corpo não agüenta mais. Uma afinidade que ele encontra em Deleuze quando este diz que “pensar é apreender aquilo que pode o corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas” (*apud* Lapoujade, 2002, p.83), colocando assim a (im)potência do pensamento ligada diretamente à (im)potência do corpo.

Seria preciso então pensar numa outra potência do corpo, que se distanciasse da potência ativada pelo agente, circunscrita à lógica aristotélica. Uma potência já ativa no corpo, livre e superior àquela do ato. No entanto, antes de definir essa potência, seria necessário entender o que exatamente o corpo, desde sempre, não agüenta mais. Lapoujade encontra uma dupla resposta. Primeiro aquilo que submete o corpo de sua exterioridade, ou seja, as formas do adestramento e da disciplina que agem sobre o corpo. E daqui já pode ser indicada uma primeira forma de potência, pois se é desde sempre que não se agüenta mais, é desde sempre que se resiste, “então essa resistência é um profundo fortalecimento, a constante de um limite ou de um último nível” (*Idem*, p.84). E segundo, aquilo que submete o corpo de sua interioridade, pois as mesmas formas passam a agir por dentro, tendo agora como agente o mesmo agente do corpo. As formas primeiro agem por fora, para depois serem incorporadas ao funcionamento

do corpo. A relação muda então de natureza; a resistência do corpo deixa de ser questionada no adestramento e transforma-se em assujeitamento.

Reencontramos aqui dois domínios onde a potência do corpo está submetida aos atos do agente que nele se forma: organização e subjetivação. É na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõem ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria. O corpo sofre de um ‘sujeito’ que o age – que o organiza e o subjetiva. Em outros termos, trata-se não apenas de tornar doente nosso corpo, mas de nos tornar doentes dessa doença, como se a doença devesse se redobrar em nós. (Lapoujade, 2002, p.85)

Dessa ótica, Lapoujade supõe que o corpo somente pode, assim, escolher viver a doença, ou anestesiá-la. Ou seja, “tornar a vida doente ou desvitalizá-la” (*Idem*, p.85), sendo ambas as opções um modo de despotencializar o corpo, transferindo novamente a potência para o ato e para o agente, ou melhor, para a “alma”, parte integrante e ativa dos sintomas da doença, gerador do agravamento ininterrupto da doença. Assim, o problema se atualiza sob um novo questionamento: trata-se de achar os meios de fazer brotar saúde a partir do sofrimento. Não adoecer e não se deixar insensibilizar para o sofrimento. Mas como se responde à pergunta sobre o que é sofrer, sobre o que é que o corpo sofre? Sofrer, diz Lapoujade, “é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo que sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado” (*Idem*, p.86). Referindo-se ao pensamento de Deleuze, a definição de corpo passa pela condição de estar exposto ao encontro com outros corpos. Por isso entende na sensação uma síntese na qual o corpo está sob forças que agem sobre ele. Essa exposição à novidade do fora seria insuportável, portanto, caberia ao corpo primeiro resistir, ainda que não agüentasse mais. “O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável. É o sentido do Corpo-sem-Órgãos em Deleuze: que o corpo passe por estados de torção, de desdobramentos que um organismo desenvolvido não suportaria.” (*Idem*, p.87) Ou seja, perguntar-se o que pode o corpo seria perguntar-se como criar para si um CsO. Seria esse o modo de suportar o insuportável e viver o inviável.

Essas exposições são interpretadas como dor, gerando a necessidade do corpo de criar mecanismos de defesa, mecanismo que remonta à resistência, mas também ao embrutecimento, contra o processo de adestramento. No entanto, são

indispensáveis essas reações de defesa contra o sofrimento, que devem, contudo, vir atreladas às exposições ao sofrimento, gerando um procedimento que aumenta a potência dos corpos. Lapoujade recupera em Nietzsche o seguinte: “Crescimento de potência lá onde houve abundância de *feridas mais sutis*, através das quais aumenta a necessidade de apropriação” (*apud* Lapoujade, 2002, p.88); apropriação essa que nasce precisamente do corpo não agüentar mais, de não suportar as feridas sutis. É a exposição do corpo que vai medindo a sua potência, mas pela exposição às feridas mais sutis, ou seja, imerso num sistema de defesa frente ao sofrimento do fora, sistema esse que barrará somente as feridas grosseiras. “Sutil, aqui, [...] quer dizer que as defesas operam suficientemente para que eu tenha acesso à sutileza que esconde uma ferida grosseira.” (Lapoujade, 2002, p.88) Formula-se então, a partir de Bárbara Stiegler, o que se chama de o paradoxo da fraqueza do forte, que é justamente o esforço de preservação da vulnerabilidade num controle da exposição ao sofrimento. Que é também o paradoxo da prudência, relacionando o grau de receptividade com o de espontaneidade, e que “juntas e inseparavelmente, testemunham aquilo que pode o corpo” (*Idem*, p.89).

A reflexão de Lapoujade nos parece apropriada para dirigir o pensamento sobre uma noção de precariedade na obra de Noll, que já anunciamos com a leitura das críticas de Moriconi e Laddaga, para a questão do corpo. A presença marcante do corpo no modo como os narradores conduzem os romances, reafirmando o conceito de homem-ilha e, principalmente, determinando um modo de narrar, cuja enunciação está subjugada à predominância das ações ou inações dos corpos, converge-se sem dificuldade para idéia de um corpo que não agüenta mais, mas que, ao mesmo tempo, reafirma sua potência nesse mesmo estado de permanente resistência e abertura para as feridas exteriores, grosseiras ou sutis. Menos que paralelamente, correm juntas o que podemos chamar a dessubjetivação desses narradores e sua desorganização, desfazer do organismo, ou seja, deformação do corpo que se liga ao sujeito. Nesse sentido, tendo em vista a produção de precariedade na obra de Noll, em conjunto com o proposto de Lapoujade, podemos calcular nesse trânsito arriscado do narrador em direção a dessubjetivação a potência latente e continuamente vitalizada do corpo. Corpo este que rasteja, que alcança situações limite que permitem a desorganização do

organismo. Parte inerente da transformação desse personagem, que é trazido para o primeiro plano da narrativa, permitindo, como que por meio de episódios fragilmente conectados, fora da estratégia do thriller, uma preponderância das sensações e dos afetos que atravessam o corpo. (Im)Potência do corpo como (im)potência do pensamento. Abre-se na escala do mínimo, do precário, uma porta para a fraqueza do forte, sendo o campo da literatura revisto e potencializado através da abertura para a fragilidade. Ruir os ambientes, os personagens, o narrador e a narrativa para deixar-se abrir a feridas sutis, feridas capazes de potencializar o processo de narrar.

A idéia de homem-ilha se revitaliza nesse conjunto. De uma centralização no indivíduo, desse pequeno homem pós-moderno que resta após a falência do sujeito ideal e da morte do sujeito, surge um novo tipo de herói, não porque salve os outros e nem porque salve a si mesmo, mas porque na descida vertical a que se propõe abre uma porta de salvação para o outro. O homem-ilha não está em si mesmo, ele abre-se ao fora para transformar-se. O homem-ilha talvez não seja insular. Teria sido Artaud um homem-ilha? Pai ou filho do CsO. Deleuze e Guattari disseram que “mesmo que Artaud não tenha conseguido para ele mesmo, é certo que através dele algo foi conquistado para todos nós” (Deleuze, Guattari, 1999, p.27). Tal como os narradores de Noll.

3.2.3 Um dândi precário

Em *Lorde*, o corpo – duplo do sujeito a dessubjetivar-se – padece da mesma exposição ao fora, às feridas do fora, para as quais viaja o narrador. Parte relevante da narrativa, as ações e inações do corpo determinam, no plano da descrição física, material, um recurso de acompanhamento da interdependência entre os processos de dessubjetivação e de desorganização. Mas não somente por um considerado efeito narrativo de multiplicação de sensações em diversas camadas da narração, transpondo um projeto de escrita do plano da pura enunciação para o do efeito sensitivo no leitor através dos variados elementos envolvidos no ato de narrar. Deve-se considerar também, como visto em *Lapoujade*, a potência própria do corpo a ser revelada num processo de

dessubjetivação. Desse modo, trataremos de fazer a leitura de algumas passagens do romance onde fica evidente, por meio de um mínimo, de uma sensação de precariedade, o lugar que ocupa o corpo no desfazer-se do narrador.

O narrador entra em seu apartamento em Hackney e reclinase no encosto da cama. Sente o cheiro de suor dos corpos do inglês e da mulher loura que dormira ali com ele na noite anterior. Pensa que os cheiros não o deixariam dormir. Sentia como se nascessem outros dentro dele ao mesmo tempo em que respirava o odor dos lençóis, deixando-se impregnar da presença odorífica do sexo. O aquecedor da casa marcava trinta graus e ele suave. Resolve ir para debaixo do chuveiro frio. Sente-se eletrocutado pela colossal “guerra térmica” (Noll, 2004, p.70). Rasteja, então, para fora da banheira, até o quarto, e desmaia no tapete. Quando acorda, abre a boca e sente, entre os lábios, restos de vômito. Compreende que pode ter tido um forte colapso em sua saúde. Mas sente-se melhor, e mesmo santificado.

Virava-me para cá e para lá no tapete, nu e com a boca toda suja do vômito. Levantar não conseguia. Um tesão queria despertar, eu sentia, era um fluido que passava por toda a coluna vertebral e quando chegava na parte inferior se acumpliciava com meu pau e o deixava sufocar na posição de bruços em que eu me encontrava no momento. Com jeito me virei e de fato o meu pau era a única parte do meu corpo que se reanimava. De onde vinha aquele fogo que tinioso não queria apagar? De Londres, meu camarada, era sim Londres a provocar todo aquele império dos sentidos cujo mistério profundo ali parecia me dar o gozo que vinha vindo naquela situação de extrema fraqueza, inanição. Pronto, eu acabara de gozar, e na hora uma agulha fininha penetrou no meu cérebro, a perfurar, eu sei, mais um ponto que com isso se retirava, abrindo com certeza espaço para a noite maior, logo adiante. Eu era um réptil que ainda tinha o poder de amar. (Noll, 2004, p.72)

Nesse momento do romance, o narrador sucumbe fisicamente. O corpo, que já anunciava deformações, instabilidades, desde o começo, aqui atinge um ponto de desabamento. O processo radical de transformar-se em outros e desmemoriar-se atravessa o campo do exercício de artificialização – como no caso do pó compacto e da tinta – e da simples identificação – caso do deus Apis – para produzir um colapso no organismo. O narrador se dirige para um estado larval enquanto os órgãos vão se desdobrando em paralisia e regurgitação. O que não é expelido entra em crise, com exceção do órgão sexual. Sentido de fecundação. O fogo vinha de Londres e o gozo era com a transformação de si mesmo, com o

colapso do sujeito, o que Londres havia permitido. Um gozo, que vinha numa “situação de extrema fraqueza”. Celebração de um nascimento que está fundido a uma outra morte. Abertura ao sofrimento do fora para ser capaz de potencializar, pelo corpo e sua desorganização, o CsO. Esse episódio na narrativa é fundamental, já que se trata do ápice onde o impacto dos estratos, dos elementos organizadores e subjetivadores, é sobreposto pela potência do corpo. Na busca do narrador por ser outros, processo de dessubjetivação que marca o romance, fica evidente o lugar do corpo, um corpo que não agüenta mais, mas que resiste, abrindo-se prudentemente a uma nova dinâmica dos órgãos, para transformar o sujeito.

Mas façamos uma leitura mais acurada desse corpo em tombamento. Apontamos o ponto alto da exposição do corpo às afetações externas, contudo, ele parte de uma situação estável no princípio do romance. Um corpo que se poderia considerar funcional, ou mesmo organizado, para considerarmos conceitualmente a queda a que é submetido. Mas já podemos vislumbrar um certo tremor desse corpo, quase como o anúncio do árduo caminho que irá percorrer na narrativa, logo no início, quando a personagem se encontra sozinha na sala em que é colocada pelo inglês, ao lado de seu escritório, para que descanse um pouco antes de seguirem para a moradia que iria receber em Hackney. Ao observar os livros que se encontravam nas salas, ele atenta para um enorme volume em uma das estantes, cujo título era *Expansionismo*. “Pinçá-lo entre tantos assustava. Não sei se por referência ao tema ou ao seu gigantismo físico que parecia a cada momento se avantajarem mais. Não pude com seu peso, confesso.” (Noll, 2004, p.16) Aqui observamos algo como uma antecipação dessa queda. O livro representa simbolicamente o peso dos estratos, o peso do domínio e da sujeição a uma ordem determinada; duplo das manifestações de ordem militar e corretora sobre a qual se desdobra a incerta instituição que o chama para Londres sob a face fleumática do inglês.

E a decadência do corpo persiste, caminhando lentamente da margem da transformação da personagem para o centro das erupções. Da intervenção hospitalar, na qual há uma inexplicada ação diretamente sobre seu corpo, a personagem sai não apenas em franca metamorfose de sua subjetividade como também com um descontrole sobre a baba que escorre de sua boca, que ele, indecoroso, faz questão de expor aos clientes de um *pub*; o mesmo em que entra

“não para me alcoolizar ou beber alguma coisa, que havia dias não botava nada pela boca, salvo um copo d’água ou outro para manter o touro em pé” (*Idem*, p.37). E dessa forma, sabemos também que essa falência é acompanhada pelo seu desleixo com a saúde do corpo, em um tipo de entrega voluntária à exposição desse corpo às investidas externas, como se em um teste de resistência. Trata-se de uma entrega plena à decisão de deixar-se levar pelas forças mutantes que lhe são proporcionadas por Londres. “Flutuo na tontura, enquanto a expressão queima de suor e põe sangue pelas ventas. Alguma coisa me diz que não vou sobreviver ao vento lá fora, a Londres, muito menos a qualquer viagem de volta ao Brasil.” (*Idem*, p.39)

Essa queda do corpo – queda declarada e, de certa forma, procurada – que interpenetra-se pela dessubjetivação do narrador, também se insinua numa estranha figura representativa desse estado de contínua precariedade, a saber, o mendigo, o *homeless*. Figura recorrente na literatura de Noll, aqui a personagem também se investe desse “cargo” para representar a decadência de seus valores, crenças, ideais, assim como de sua saúde e de “operacionalidade” em uma sociedade funcional. No entanto, aqui aparece como uma de suas *personas* que vêm à tona na descrição fértil e múltipla da precariedade que se processa. Deambulando pelas ruas da cidade, após o desastroso encontro com o professor Mark, estudioso de sua obra, o narrador, tal como um ator, improvisa sua *mise-en-scène* pelas escadarias das igrejas londrinas. “... ensaiava a mão em concha a pedir esmola para a noite gelada, deitava no chão de pedra, fingia estar agonizando no céu aberto, a sofrer de desnutrição aguda, ser o mais desamparado dos mendigos” (*Idem*, p.51). Ato que combina em perfeição com a precariedade em que se joga o narrador. Veste-se de figura parda, desfuncional, alimentando a descida vertical empreendida. Difícil pensar no mendigo que é também Apis, o deus touro? Sem dúvida. Contudo, as imagens se convergem na possibilidade levantada por Lapoujade. A precariedade aqui se abre para um fortalecimento pela exposição. A força do fraco.

As imagens de fraqueza e rendição se somam e refinam a situação limite. Ainda pelas ruas de Londres, o narrador entra em uma igreja aberta para sentar-se um pouco e observa que há uma fila para comunhão: “... andava perdendo a fome, a um passo da anorexia. Mas botar uma hóstia quentinha na boca àquela hora da manhã não seria nada mal” (*Idem*, p.55). À beira da anorexia, ele se alimenta com

uma hóstia, reforçando a degradação do corpo, aproximando-se do momento em que o corpo sucumbirá.

Ao voltar para sua moradia em Hackney, ele encontra o inglês, acompanhado de uma mulher loira, comendo em sua cozinha. Observa a cumplicidade entre os dois, deixando o quarto livre para eles, enquanto se restringe a um canto da sala, onde se deita no chão duro, para cair no sono. “O que me cabia naquele momento tinha uma medida exata, com ela poderia descansar não só aquela noite, mas pelos próximos tempos.” (*Idem*, p.63) Cada vez mais perto de um mínimo, próximo de zero, seu corpo vai se tornando mais fraco e, ao mesmo tempo, com demandas menores. Aproxima-se da inação de um estágio larval.

Surge uma nova imagem: a da prisão. “Eu era um prisioneiro, vivia na solitária, às vezes jantava com meu carcereiro e sua amante.” (*Idem*, p.65) O inglês, provedor de toda a situação do escritor em Londres, de benfeitor – ainda que sempre houvesse desconfiança sobre suas reais intenções – transforma-se em carcereiro. E não porque o mantenha preso em sua casa em Hackney, mas por mantê-lo preso a uma situação impossível, irreal. Trazido para Londres como escritor, ele se desmonta na sua inutilidade para as autoridades da instituição que bancou sua vinda para a cidade. Ainda que liberto para andar pela cidade, está preso também à geografia do ônibus 55, que o leva sempre de volta a Hackney, o único elo real com o inglês e com o possível motivo de sua estada ali. Geografia e deambulação formam um cordão de isolamento imaginário que o impede de fazer algo, exceto resistir à violência do isolamento. Mas se é verdade que a situação o mantém prisioneiro, podemos entender claramente que é também adequada ao processo de transformação em que investe a personagem. Mais uma vez, somos levados a crer que, justamente na pior situação possível, ele encontra os meios de buscar a mutação de sua subjetividade. E a queda do corpo vem como o duplo dessa procura. Ou melhor, mais que duplo, como campo de experiência, de vivência da transformação. Ser prisioneiro da situação é, de fato, uma condição auto-imposta pelo narrador, que não pode voltar atrás, o que significa deixar Londres para retornar ao Brasil – ação que não é considerada como hipótese válida – nem abandonar o inglês sem que saiba o que o coloca naquela situação e qual a razão de deixarem-no à margem dos acontecimentos, tal como um rato de

laboratório. “... ser escravo não é nada, mas que se saiba realmente de quem ou do quê.” (*Idem*, p.68)

O corpo então sucumbe, como dissemos anteriormente, quando rasteja para fora da banheira e desmaia sobre o tapete. Ele já rasteja, como um verme ou um réptil. E acorda sabendo do terrível colapso que seu corpo havia sofrido, ainda que tenha sobrevivido. “Sem força para gargalhar, eu ri de toda essa palhaçada que o meu organismo naturalmente programava na tentativa de me levar à recuperação.” (*Idem*, p.71) Frase fundamental, ele observa que seu próprio corpo reage, que seu “organismo” tenta recuperá-lo. Paremos um pouco. De que ri o narrador? Da inutilidade da ação de seu organismo? Por que se não for agora, será a qualquer momento? O que se sabe é que o organismo resiste à sua desorganização. Que o corpo resiste à idéia do sofrimento. Que o corpo não agüenta mais. Mas é preciso persistir, afinal, é desde sempre que ele não agüenta.

Ponto de virada, chegamos ao momento que avaliamos no início. Ele era um réptil com o poder de amar. Onde cada gozo parecia debilitá-lo ainda mais e, ainda assim, era nesse gozo fecundo com Londres que ele agora existia/resistia. O gozo de sua própria dessubjetivação, de poder ser outros. “Mas que futuro poderia haver para um sujeito desmembrado com a única função de meter e ejacular?” (*Idem*, p.72)

E, mais uma vez, amparando a queda, invertendo a gravidade, aparece o inglês, agindo pela conservação do escritor, pela necessidade de sua inteireza e de sua ordem; e agora já sem se importar em demonstrar pela sua farda as suas ligações com as Forças Armadas britânicas. O inglês o pega nos braços e coloca-o na cama, onde passará dias em reabilitação, atendido pelo inglês e por uma menina. Tal como uma criança, a personagem não sai da cama, usando fraldas, sendo limpo pelo inglês e alimentado pela menina. Toma inúmeros medicamentos que o põem para dormir e tratam de sua “enfermidade”. E lá ele sabe que nunca mais voltará para o Brasil. Ancorado numa cama, sem forças para nada, ele se liberta de vez da possibilidade de voltar a ser o que era. Sabe que é dali, da suposta dependência ao inglês e sua instituição, e da cidade de Londres, que ele irá seguir adiante. “Não faltaria muito para que mais naquele país me pertencesse.” (*Idem*, p.76)

Entretanto, dá-se a recuperação. O corpo volta a sustentar-se sobre suas pernas e não mais rasteja. Perguntamo-nos: que corpo é esse que se ergue? O

corpo recuperado pelo inglês, que retorna à ordem passada daquele que veio à Londres? Ou seria um corpo transformado, definitivamente alterado pelos descaminhos que havia pouco seguira? Em uma manhã, o inglês lhe diz que farão uma visita a alguém que “... faria bem para a recuperação geral” (*Idem*, p.77). Sabemos que o inglês não quer aquele ser transformado. A recuperação geral é trazê-lo ao sujeito que foi ao chegar, é trazê-lo à “saúde” do seu corpo ao saltar no aeroporto de Heathrow. Ele é, então, levado pelo inglês ao velho, “... um homem grande em seu terno de lã grafite” (*Idem*, p.78). O homem por trás de tudo? O homem por trás da instituição apenas? Seja como for, já que nunca saberá o leitor – ou mesmo o narrador –, inferimos que é esta a figura máxima do poder a que chegará a personagem. É este o responsável, muito mais que o inglês (agora reduzido diante desta figura), pelos segredos que cercam a imersão de um simples escritor brasileiro em um terreno de incertezas. Tal como numa narrativa kafkiana, a personagem encontra finalmente aquele que poderia explicar alguma coisa, mas que não o fará, e que emudecerá para sempre sobre qualquer mistério insondável. Apenas mais um na cadeia de poderes que descem pesadamente sobre a cabeça do protagonista, o qual nunca será capaz de vislumbrar a outra ponta. A própria geografia o delimita, estando eles nas próximas cercanias da Abadia de Westminster. Instituição acadêmica, Forças Armadas, Igreja: tudo conflui para a grande ordem, o grande estrato por trás da sociedade que se apresenta a ele neste velho. O homem, então, se aproxima do protagonista e olha-o intensamente.

Mas não havia verdadeira transparência em sua expressão. Apenas essa concentração no olhar que não se costuma dar, a não ser diante de um fenômeno de duvidosa qualidade. O homem em estudo era eu. E enquanto essa condição servisse para me manter em Londres, nada mal, que prosseguisse. Mas o que queria dizer exatamente o olhar daquele *sir* que parecia todo-poderoso para mim? O que tanto ele examinava? A coisa em mim – desde sempre um homem comum – fora ter escrito sete livros [...] O que ele queria de minha pessoa, eu desconfiava, era a tentativa de drenar de mim para ele, não se sabia como, a minha resistência digna de um deus. E eu mais resistiria com a sua cobiça em cima de mim. Tudo o que me acontecia passaria a ser providencial. E eu ficaria invencível. (*Idem*, p.79)

Um embate de olhares. Talvez a fórmula de Ítalo Moriconi nunca tenha cabido com tamanha precisão. Um olhar que coloca, no limite, o protagonista em sua máxima precariedade – pois diante de seu maior algoz – e que resiste, da mesma forma que o corpo, ao volume inesgotável de feridas a que ele é exposto. E não apenas resiste, mas utiliza a tal situação limite para reforçar o grau de

resistência. (Im)Potência do corpo como (im)potência do pensamento. O velho *sir* desiste diante do olhar duro do protagonista, e se vai, com todas as respostas que poderiam aventar as explicações de por que tudo aconteceu. Mas a vitória, aqui, é do dândi precário.

Vaga pelas ruas da cidade. Pela cidade/entidade com a qual fecundou para renascer em seu corpo como **outro** e **outros**. Mas como filho nascido e rebelde, renuncia à casa de seus pais, ou mesmo é expulso, pois já não lhe cabem as leis da velha acrópole. Retoma a figura mendicante, segue pedinte pelas ruas de Londres após o suicídio do inglês; este, desterritorializado, invalidado, retirou-se de vez diante de sua improbabilidade em um sistema falido pelo dândi. É preciso seguir a marcha que o CsO impõe, é preciso continuar a reinventar-se. E em Londres, isso não será mais possível. “Londres saberia me matar como eu mesmo já fizera? Ou não?” (*Idem*, p.92) “... se Londres queria me expulsar, que fosse agora o rito...” (*Idem*, p.95) Ele segue andando para a estação de trem que o levará para fora da cidade, para Liverpool. E em meio a uma longa andada, atravessando bairros para chegar à estação, ele vomita inesperadamente. “Mas nem aquilo me fez parar, vi que era um pouco de Londres que eu botava pra fora, Londres com seus fantasmas e missões inatingíveis, já redondamente fracassadas.” (*Idem*, p.96)

E é em Liverpool que acontece a transformação última, com o protagonista assumindo o corpo de George, em uma fusão onde não se saberá quem irá vencer. No fim, já no corpo de George, ele dirige-se a um cemitério, o mais antigo da cidade. E de lá continua andando, atravessa um muro em ruínas, e segue mato adentro. E sente-se como numa floresta encantada, onde finalmente fosse ter seu lugar. Deita-se, então, sobre a grama. “Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão.” (*Idem*, p.111)

Não é o mesmo corpo, nem – ainda que pareça – o mesmo sujeito. O escritor se foi, assim como seu corpo. Ficou aquele transformado, aquele que nasceu para ser outros, aquele que buscou, fora de si, encontrar-se com outras versões de si mesmo. Sonhar o sonho do outro, numa floresta encantada. E quem poderia fazê-lo melhor que um escritor? O protagonista abre mão do estrato, do sujeito escritor, mas não da escrita, que agora se faz, de fato, no corpo e na personalidade, e não mais no papel.

3.3 Um herói diferente

Que podemos esperar de *Lorde*, último romance de Noll, na investigação que empreendemos sobre a procura do autor por um suposto caminho narrativo onde se unam as questões observadas sobre a memória, reinvenção e corpo ou, como podemos entender, por uma ótica mais conceitual, a dessubjetivação e a desorganização? Parece relevante, e mesmo cauteloso, procurarmos, nesse momento, perspectivar a leitura empreendida de *Lorde* na linha aparentemente esquizóide que liga as obras de Noll. Consideramos que a esquematização arquitetada na leitura da obra não dá conta das sutilezas narrativas nas quais, diversas vezes, os temas se entrecruzam. No entanto, procuramos deixar claro como as questões interpenetram-se a todo o momento. Mas pensaremos isso um pouco mais à frente. Trataremos primeiro de observar o romance como o ápice da construção narrativa do autor.

Precisamos refinar uma única questão ainda: a da memória, no caso de *Lorde*. Falamos pouco sobre a questão quando analisamos o livro, em cruzamento com a teoria do CsO. Observamos sim como há um programa de apagamento, um desmemorar fundamental, aliado a uma apontada amnésia, que está ligada à própria reinvenção da personagem. Dado que remete às leituras feitas anteriormente, no primeiro capítulo, em que essas questões também aparecem afinadas uma com a outra, a tal ponto que viemos tratando-as como um só problema, sujeito à dessubjetivação das personagens. Ainda assim, podemos aprofundar um pouco mais isso, apenas como ilustração da repetição de certos padrões na obra de Noll, ou, como preferimos entender, como uma correspondência precisa que o autor procura deixar evidente no segmento de seus livros, criando um elo interpretativo que percorre todo o conjunto da obra.

Como sempre, parece pouco aquilo que rastreamos sobre o passado da personagem, o não narrado que, de alguma forma, costuma sugerir uma ligação com os mergulhos na vivência do presente, sempre identificável nos romances de Noll. Em seu último romance, esse passado surge pífio, quase completamente apartado de toda a narrativa, fazendo com que a memória da personagem funcione tão precariamente, que não basta a amnésia para não lembrar, e sim o desejo de não exercitar a memória. Sabemos de seus sete livros, tanto quanto sabemos do

encontro passado com o inglês, e que ele começou a vida como professor de português. Migalhas são o que resta. Como uma estória que parece referir-se ao tempo de criança, seis ou sete anos, quando entrou em um lago muito frio para afogar-se e não conseguiu fazê-lo (Noll, 2004, p.30). Contudo, isso mais parece um delírio que uma lembrança, talvez por surgir em meio a um devaneio da personagem.

Apesar desse exercício antimemória, o protagonista faz algumas referências a ela, sendo a mais positiva aquela que se refere ao fato de estar em Londres e querer ficar ali. Expressa seu desejo de lembrar fatos históricos, o que o ajudaria nas relações que manteria dali para frente (*Idem*, p.20). No mais, suas evocações procuram veementemente negar seu passado e afirmar sua nova experiência. “Faria qualquer coisa por um passaporte britânico – se eu procurasse o passaporte brasileiro por toda casa tinha certeza de que nessas alturas já não o encontraria jamais. Eu o enfiara em mais um buraco da memória.” (*Idem*, p.43) E logo depois, ele diz começar a compreender que havia fugido “... de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – ‘cadê minha memória?’” (*Ibidem*) O que aconteceu? Jamais saberemos – assim como ele – ao certo. A fórmula do segredo que Deleuze nos havia apontado. Mas sabemos que algo aconteceu, e isso faz diferença na nossa leitura. “Para mim eu fora sempre de Londres, não havia outra cidade, outro país.” (*Idem*, p.36) E assim ele inventa para si uma memória, tratando-a com uma elasticidade maior do que aquela que ela possui. E reinventa-se. Ao andar pelas ruas de Londres, em meio à indeterminação dos outros ingleses, com os quais faz questão de identificar-se, ele descobre: “... era desse material difuso da multidão que eu construía meu novo rosto, uma nova memória” (*Idem*, p.34). Novo rosto, novo corpo. Nova memória, novo sujeito. Mas mantém-se a pergunta. O que aconteceu? De que situação ele havia fugido? Se não cabe conjeturar infinitamente sobre isso, afinal já concluímos que nada de concreto poderá ser dito, podemos nos apegar a uma pequena brecha que o romance sugere bem no começo, ainda na segunda página, e que já citamos aqui, quando ele fala da sua decisão de aceitar o convite do inglês. “... afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: ‘Então eu vim’. [...] eu teria apenas de trocar minha *solidão* de Porto Alegre pela de Londres.”¹ (*Idem*,

¹ Grifo nosso.

p.10) Será, então, que a precariedade a que muito pouco ele se refere nesse seu passado, mais do que ligada a questões financeiras, estaria ligada a algum tipo de solidão? Solidão intelectual, física, emocional? A personagem se refere ao enorme tempo durante o qual não encontra outro corpo junto ao seu. “... não passava um só dia em que eu não imaginasse desnudar o corpo de alguém.” (*Idem*, p.67) Quando despede-se, com um beijo, do professor Mark, ele diz sentir, depois de muito tempo, “a temperatura da carne humana” (*Idem*, p.48). E logo no começo, quando ainda imagina o lugar que o inglês ocupará em sua vida, ele diz o seguinte: “Aquele homem poderia ser o companheiro que lá no centro imune do meu desconsolo eu me acostumara a sentir sem esperar” (*Idem*, p.13). Ficamos, dessa forma, inclinados para a possibilidade de considerar essa fuga, esse desespero em reinventar-se em outros e esquecer-se do passado, como uma tentativa da personagem, extrapolando os contornos de si mesmo, de encontrar algo fora de si, algo que a completará fora de seus contornos. Guardemos isso para trabalharmos um pouco mais à frente.

Repetimos a pergunta: que podemos esperar de *Lorde*? Ou melhor, como podemos articulá-lo com a obra de Noll enquanto ápice das questões sobre sujeito e corpo? Façamos uma varredura. De forma modificada, talvez mais sofisticada, reaparecem em *Lorde* as referências constantes à memória, ligada à reinvenção da personagem, e ao aparecimento do corpo. Assim como nas obras observadas no primeiro capítulo, o último romance de Noll mantém a característica de sugerir o passado do sujeito protagonista, ou seja, aquilo que se antecipa ao narrado, como um foco de desconforto que, de forma muito sutil, deixa-se transparecer em pequenas brechas, rasuras de lembrança, que aparecem no decorrer do romance. Nesse último trabalho, podemos observar como essas brechas se reduzem a um mínimo, ao ponto do praticamente irrelevante, não fosse pelo elo fundamental que gera com o campo do narrado. Um elo à beira da ruína, o que nos faz considerar a pergunta sobre até que ponto o autor está realmente balizando suas questões com essas mesmas demarcações que escolhemos para observar e analisar. No entanto, tendo em vista a negatividade do movimento, ou seja, que trabalhamos com a presença da ausência de algo como se fosse um motor escondido à primeira vista, não nos parece tão absurda a hipótese de que poderíamos, sim, estar tentando apalpar o vazio. Somente a observação perspectivada pelo conjunto da obra – aqui

restringida por razões práticas – pode nos trazer a segurança para sustentar o argumento. Observado isoladamente, *Lorde* talvez não pudesse sugerir mais que a fragmentação do sujeito como representação das precariedades do indivíduo contemporâneo, diante das forças acachapantes de um poderio institucional e ordenador tão presente na sociedade ocidental. Talvez apontasse somente a fuga, e não a procura. A fraqueza, e não a força do fraco. Seja como for, reinvenção e corpo, aparecem em *Lorde* com a mesma força que em seus livros anteriores. Tendo como ponto comum, também, a figura deambuladora sempre presente nos protagonistas de suas estórias. Andarilho, viajante, não importa, é sempre no trânsito, na inconstância geográfica, seja entre o quarto e a rua ou entre um continente e outro, que a personagem encontra a oportunidade da reinvenção e da exposição do corpo.

A reinvenção de si mesmo, apesar no modo esquemático que nos ocorreu apresentar, encontra-se em um outro grau de construção criativa se a compararmos com o modo como ela ocorre, por exemplo, em HA. Evitando julgar se melhor ou pior, o que dizemos é que em *Lorde* essa reinvenção, essa dessubjetivação da personagem, mais próximo do que ocorre em BB, ocorre segundo uma determinação declarada. Em HA, se podíamos identificar esse desejo, em *Lorde*, ele é posto claramente como uma finalidade que move a narrativa. O desejo de ser outros solidifica o chão por onde caminha a personagem e reescrever-se, utilizando-se da situação em que se encontra, aparece como um fim que no outro romance só podemos inferir. Já em BB, romance bem mais próximo de *Lorde*, encontramos com maior facilidade essa aproximação, ainda que com resultados bem diversos. Pois se no último o protagonista leva sua procura ao (des)limite do fantástico, incorporando a carnação de outro sujeito, buscando sonhar o sonho de outro, e aparentemente libertando-se definitivamente de seu “sujeito” anterior, em BB essa transformação ocorre de forma muito mais sutil, quase como se não houvesse, fazendo a personagem voltar, ainda que outro, para o ponto de origem, do lugar de onde havia partido no começo da narrativa, que a impulsionou. Apesar das divergências, podemos então notar um padrão, uma repetição que não é gratuita, mas que alimenta as intenções do autor a cada romance. Um sujeito em fuga que é também um sujeito à procura.

Não é muito diferente a situação do corpo. Assim como em relação à subjetivação da personagem, a presença do corpo na narrativa e sua trajetória de

definhamento e deformação estão tão presentes nos outros romances quanto estão em *Lorde*. Em HA ele é amputado e morto, em BB ele sobrevive mais harmonizado depois de buscar seu lugar entre os mortos e em *Lorde* ele se perde numa fusão com outro. Mas mesmo nessa diferença, é marcada a necessária aventura do corpo nas narrativas para que os protagonistas possam percorrer o périplo a que se dispõem. E mais ainda, é no corpo que se produzem as mais variadas experiências. A vivência do corpo na sua plenitude, levado ao limite de sua resistência – quando nem sempre é possível resistir, como em HA – passa a ser o campo privilegiado de experimentação das personagens em uma procura que extrapola em muito os contornos do corpo. O corpo sensorial, vivo e que sofre as ações externas e internas, é metamorfoseado no campo de batalha onde serão travadas as vivências capazes de operacionalizar as mudanças buscadas e agenciadas pelos protagonistas. Contudo, precisamos pensar em *Lorde* como a ponta última (até aqui) da trama urdida pelo autor e como isso pode realçar a questão estudada. Ou seja, considerando as aproximações com os outros romances, devemos nos perguntar para onde *Lorde* dirige a situação.

Talvez, assim como já pode ser observado em BB, possamos assegurar um avanço na clareza desse papel do corpo para a compreensão menos da narrativa e mais do projeto literário de Noll. Pois, se em HA o corpo aparece com grande importância, como foi observado, para o próprio andamento narrativo, podemos visualizar nestas últimas obras como o corpo é essencial na escrita do autor, trazendo o leitor para muito perto do aparelho sensorial que envolve a personagem e de como isso é determinante para a trajetória percorrida. Poderiam argumentar que isso já está presente em seu primeiro romance, calcado sobre o poder do corpo em toda sua exuberância, fazendo da própria escrita uma teia quase tátil do universo sensorial de suas personagens. No entanto, há uma diferença bastante larga entre a verborragia fluida e excessiva da FC e a exposição dura, embora precisa e delicada de BB e *Lorde*. Nesses últimos, e mais ainda em *Lorde*, o corpo se articula como um pensamento, em conjunto com a procura da reinvenção da personagem. Antes o corpo é um duplo da busca, para então se transformar claramente em um campo por onde a busca é possível, em oposição ao exercício puro da razão e da lógica. Em FC, o corpo fala por si. Ele exaspera em meio ao turbilhão da cidade, numa afronta à assepsia promulgada pela “ordem do dia”, como gosta de dizer o autor. A procura por um lugar ao sol das personagens é

agenciada por uma revolta inconteste e desesperada. Em *Lorde*, há um programa, uma precisão. Ainda que o corpo se debata, esperneie, contorça, se infantilize usando fraldas em uma cama, ele vai sendo usado com precisão, pois é necessário resistir, é necessário chegar a um fim. “... essa transformação que acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco.” (*Idem*, p.32) Prudência, palavra que Deleuze e Guattari utilizam para falar do CsO.

Cabe perguntar-nos então sobre como esse corpo se comporta em relação ao sujeito, haja vista a troca sutil entre esses campos estudados. Temos que o corpo, ainda que operacionalizado, organizado pela cultura, ainda é o que mais nos presentifica a condição animal à qual estamos sujeitos desde sempre. O sujeito, ao contrário, é um estrato, é aquilo que nos encaixa na organização e no funcionamento do sistema social, mas que também define a humanidade do homem. Na obra de Noll, homem e animal parecem se aproximar, buscando um equilíbrio entre esses pólos. E no lugar de promover uma irracionalidade niilista, nos parece que o autor procura sim por uma outra forma de projetar essa humanidade, longe de limitadoras amarras que estariam ligadas ao racionalismo puro.

Assim, podemos entender como a dessubjetivação das personagens, e em *Lorde* especificamente, está tão entranhada à própria desorganização do organismo. Reinventar o sujeito, na lógica do autor, só será possível pela trajetória do corpo, pelas afecções nos sentidos (racionais e sensoriais). Somente abrindo o corpo às feridas sutis será possível a transformação do sujeito. Sustentamos, assim, que na obra de Noll é preciso um corpo precário, e um sujeito precário, para construção de um novo sujeito e de um corpo que continuará não agüentando, mas ainda assim resistindo. Com isso, podemos dizer que o desmemoriar, a reinvenção do sujeito e a trajetória penosa do corpo – todo esse conjunto de precariedade – são fundamentais para entender a escrita de Noll sob uma perspectiva diferente, que não aponta para uma simples fragmentação do indivíduo enquanto representação do sujeito contemporâneo, mas para uma restauração/construção do indivíduo agenciada pela fragmentação necessária. Já havíamos apontado logo no começo do primeiro capítulo, ao remetermo-nos à fala do autor, o seu desejo grandioso de restaurar o indivíduo com sua literatura; um indivíduo que estaria definindo sob a uniformização geral do pensamento.

Talvez seja valoroso recapitularmos o pensamento de Moriconi. Ele fala numa *atenção distraída*, que seria uma observação algo aleatória das personagens, onde a atenção se daria por ativar as ações do corpo, mas distraída por não se dirigir especificamente a nada, carecendo de finalidade. E disso ele conclui que há um *desengajamento* desse sujeito com a realidade. Essa leitura já não seria possível, considerando a perspectiva da obra de Noll quando chegamos a um livro como *Lorde*, em que há sim uma finalidade por trás das ações do corpo, ainda que pareçam tão aleatórias, e onde a preocupação com a reconstrução do sujeito distancia qualquer possibilidade de pensar o seu desengajamento com a realidade. Ainda que possamos pensar que essa trajetória na literatura de Noll, como aponta Moriconi, se dá por uma valorização do irrelevante, ou seja, por uma atenção dirigida por um olhar que foge da obrigação de abordar a realidade segundo a “ordem do dia”. A não ser que consideremos um engajamento com a realidade somente por meio da lógica funcional dos estratos.

Laddaga já havia apontado a relação direta que há entre o corpo e o processo de dessubjetivação, ou mesmo de liquefação do humano, quando procura demonstrar na literatura de Noll o desejo de provocar o êxtase no leitor. Um êxtase que, atingido, aproximaria ainda mais este leitor da revelação sobre a condição assolada que ele pode ocupar em meio à ordem cotidiana. Seria um meio, então, de trazê-lo de volta à sua verdadeira individualidade, capaz de saltar da massa indistinta que forma o corpo social. Daí que não podemos reconhecer na produção artística de Noll uma estética da morte do sujeito. O êxtase do leitor, que cumpriria aproximar-se da vontade sempre irrealizada do autor de tocar o corpo do leitor, a *utopia do corpo presente*, passa assim não somente pelos desdobramentos de linguagem, que nos obrigaria a uma aproximação da obra de Noll pelo aspecto fenomenológico da leitura, mas pela representação/apresentação do corpo e seu aparato sensual/sensorial no texto como parte fundamental da busca por uma nova individualidade.

Acaba que o afresco da sociedade contemporânea de Noll, declaradamente desenhado com sucatas, não se resume a produzir um número ainda maior de imagens em fragmento, mas de, por meio dessas sucatas (que é o modo que realmente resta para falar do homem contemporâneo), buscar alcançar uma renovação do sujeito. Pois seria preciso referir-se às evidências do mundo – mesmo que em pedaços – para a literatura exercer ainda qualquer papel

transformador. E mais, expondo alguma verdade sobre a grande dor humana, pois seria necessário presentificar a condição do homem para que lhe possa ser capaz de, através da leitura, sair do romance *purificado*, como diz Noll, mudado em relação ao que era antes de passar pelo romance.

Na procura de construir uma nova individualidade, e utilizando-se para isso da potência do corpo como única ferramenta possível, devemos nos perguntar até que ponto esse sujeito se fecha ou se abre nessa construção. Aprofundemos. Sendo o corpo um limite físico – e mesmo psicológico – entre o dentro e o fora, aquilo que define os contornos do que se forma como sujeito e o separa do mundo como uma unidade ativa e pensante, como os usos do corpo no processo de dessubjetivação redefinem esses contornos, ou como esse indivíduo que se procura construir relaciona-se com o que é fora de si?

Voltando ao pensamento de Moriconi, lembramos que o crítico constrói a figura conceitual do homem-ilha partindo do pensamento de que seria possível identificar na obra de Noll a tematização do pós-moderno, onde a idéia de comunidade, enfraquecida, teria sido substituída pelo afrouxamento dos laços entre os indivíduos. Estes, reduzidos a si mesmos, fariam parte do enorme arquipélago de pequenos insulamentos produzidos em cada sujeito. No estudo de *Bandoleiros*, Moriconi aponta um alheamento do indivíduo, afirmando o empobrecimento das relações intersubjetivas e que todos os laços se dariam por um primeiro e fundamental distanciamento. Observação essa que ele ameniza na leitura de *Rastros do verão*, onde haveria uma troca mais franca entre as personagens.

Nessa perspectiva, afirmaríamos que a obra de Noll caminharia, então, para a construção de um indivíduo em isolamento. Mas, se essa leitura serve para *Bandoleiros*, pensamos que não podemos sustentá-la, mais uma vez, tendo em perspectiva toda obra ulterior do autor. Se considerarmos as trajetórias das personagens de Noll, e o protagonista de *Lorde* incluído, podemos apontar uma fraqueza geral das relações que são travadas entre as personagens. No entanto, isso não costuma ser verdade na sua totalidade, mas apenas parcialmente, o que possibilita uma diferença cabal nas intenções do autor. Observemos as três obras estudadas.

Em HA, as fugazes relações do protagonista são reveladoras dessa falta de vontade de não se bastar. Ele segue sua trajetória, em busca, ou fuga, de algo

indefinido, sem que se ligue além do superficial com praticamente nenhuma outra personagem. Contudo, um elo entre ele e Sebastião – seu enfermeiro no hospital onde fica internado – se forma. É com este que ele irá embora no fim da narrativa, ainda na busca de reencontrar-se no percurso. E é em seus braços que ele morre no fim da narrativa. Já em BB, também se repete um vão entre as personagens. As relações, às vezes prometendo algum desenvolvimento mais profundo, sempre abortam, deixando uma seqüência de vazios que roem o interior do protagonista. Considerando-se ainda que João se encontra em um círculo social bastante agitado em meio a acadêmicos de várias nações reunidos na *Catedral*. Mas no fim da narrativa, João volta a sua antiga casa e a seu antigo companheiro, Léo, agora com uma filha, onde uma situação de cunho familiar, ainda que muito frágil, se forma. E, no caso de *Lorde*, as relações também são as mais superficiais, até mesmo entre o protagonista e o inglês; pois ainda que esse fosse o elo do outro com o mundo institucional que o mantinha ali, e mesmo depois de tratá-lo na recuperação de sua saúde, nunca se forma entre os dois uma relação franca, mas apenas aparentemente conveniente para ambos. Mas no fim, quando aparece George em seu caminho, ele finalmente parece pronto para uma entrega ao outro. Em alguns momentos, como quando ele encontra-se com o professor Mark, ou quando se apieda do homem que morre em seus braços nas ruas de Londres, podemos sentir a força da necessidade de estar para o outro presente no protagonista. Quase um desespero de não se bastar. E voltamos ao que falávamos atrás, quando nos perguntávamos sobre o que poderia ser o motivo daquela fuga que ele empreendia pela cidade inglesa, e chegamos a essa pequena brecha: “... eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres” (*Idem*, p.10). Poderíamos então procurar entender como as relações intersubjetivas ocupam um lugar determinante nessa busca da personagem de *Lorde*, tanto quanto ocupam em suas outras obras.

A representação de um homem empobrecido socialmente, isolado, reduzido a si mesmo, como representação da condição humana na contemporaneidade – o homem-ilha de Moriconi – pode nos servir, sim, como uma imagem apropriada aos sujeitos ínfimos que protagonizam a obra de Noll. No entanto, preferimos entendê-los menos como simples representação do fragmentário e do precário apenas, e mais como a representação de um homem à procura de uma nova subjetivação, de novos valores que recuperem o indivíduo na sua plenitude, fora

das formalizações que lhe são impostas. E mais do que isso, devemos entender esse isolamento como parte da condição humana e não como uma opção desse homem. O homem-ilha – já havíamos levantado essa possibilidade ao refletirmos sobre sua exposição ao fora para agenciar uma transformação – talvez não seja insular. Esse sujeito não está confortável no seu distanciamento do outro, mas, pelo contrário, sabe que sua transformação só será possível na abertura ao **outro**, que pode ser apenas um outro sujeito ou o mundo a que está exposto. Seja como for, o sujeito empobrecido de Noll abre-se ao externo e a si mesmo. E somente assim ele pode reconstruir o indivíduo. Digamos melhor: esse sujeito precário, por meio da potência do corpo, abre-se ao **outro** na tentativa desesperada de reencontrar a si mesmo, transformado, reinventado como um novo indivíduo. Um novo indivíduo capaz, talvez, de dar conta dos papéis demandados pela sociedade, sem que, para isso, seja necessário abandonar a potência de sua própria humanidade. Difícil prever que novo indivíduo será esse a nascer, e o qual será, certamente, suplantado.

Falávamos, ainda no começo do primeiro capítulo, sobre a crença de Noll no desejo do homem contemporâneo de enfrentar o mistério da alteridade. Pois é o outro a partícula sempre indecifrável do mistério da vida. O choque diário com o outro, sua falta de significância e a indefinição nos relacionamentos seria o atrito fundamental da existência humana. No entanto, diante da separação essencial entre o eu e o cosmos, somente enfrentando a alteridade poderíamos nos aproximar da reparação de uma tragédia, que é a impossibilidade de se fundir. “A grande tragédia, a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo.” (*apud* Silva, Vidal, 2005)

Sustentamos assim que, na obra de Noll, podemos encontrar a exposição dessa grande ferida, dessa grande tragédia. Assim como a exposição do desejo de reparação da tragédia. Em seus livros está presente o grande embate do sujeito com o fora de si, com a estranheza do mundo, na tentativa franca de enfrentar o mistério do outro como a única possibilidade de construir um novo indivíduo mais afinado, mais pleno, menos (de)formado, menos normalizado, menos trágico. E pelo corpo, em sua resistência impossível e veraz, é que se encontra a força necessária para realizar tão grande missão. Esse homem não deixará de ser trágico, ainda que seja um herói por não deixar de enfrentá-la no seu eterno esgotamento. Mas talvez as personagens não resistam, fundindo-se ao cosmos,

como em HA, ou talvez consigam o fantástico, fundindo-se ao outro, como em *Lorde*. Não importa. O que sabemos é que a cada leitura, a cada viagem vertical de suas personagens, de seus heróis, algo é conquistado para todos os leitores. Para todos nós.