

Surrealidade? Uma análise do conto “Encontro no quarto escuro” de João Gilberto Noll

Fernando Alexandre de Oliveira Maia*

João Gilberto Noll é um autor brasileiro nascido em Porto Alegre e radicado na cidade do Rio de Janeiro, cuja obra está inserida no que se convencionou chamar de ficção brasileira contemporânea. Noll faleceu na capital gaúcha em 2017, deixando uma vasta bibliografia, entre romances e contos, em mais de 30 anos de carreira como escritor. Dentre suas obras estão os romances *A fúria do corpo* [1981], *Hotel Atlântico* [1987], *Berkeley em Bellagio* [2002] e o último, *Solidão Continental* [2012]. No gênero conto há poucas produções, como *Mínimos, Múltiplos, Comuns* [2003], *A Máquina de Ser* [2003] e *O Cego e a dançarina* [1980], com o qual estreou na literatura, do qual faz parte o conto “Encontro no quarto escuro”, objeto de análise deste ensaio.

São marcas do estilo de Noll explorar o inconsciente enquanto linguagem e liberdade nas estruturas narrativas, além de suas temáticas se moverem por questões relacionadas à sexualidade, ao corpo, ao orgíaco e à morte. Seus romances são ambientados em cenários ora quentes e solares, ora sombrios e carregados de angústia, e suas personagens variam de mendigos, vagabundos e pessoas instáveis a escritores e estancieiros, conforme matéria de Gomes (2013), publicada no jornal GaúchaZH. Em entrevista com o jornalista e escritor Ajzenberg (1996), disponível no portal Folha de S. Paulo, Noll afirma que se despojou de uma escrita hiper-realista, em que os detalhes iam de nomes de cidades a ruas, e adquiriu uma capacidade mais espontânea, presentificada e alegórica.

Convencidos de que nas dimensões lógica e racional, nas “realidades sumárias” (BRETON, 1924, p. 4), para usar a expressão de Breton em seu *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, não seremos bem-sucedidos na tentativa de compreender o conto em análise, deixaremos que a razão poética nos conduza nessa jornada, a fim de ficarmos à vontade e livres para nos movermos entre o racional e o sensível, sem, no entanto, ser nosso intuito constituir polarizações. Abandonando o método exclusivamente racional e a intenção de achar respostas claras na escrita desterritorializada de Noll, apelamos mais ao sensível que

* Ensaio escrito pelo graduando Fernando Alexandre de Oliveira Maia, em novembro de 2018, no eixo temático Literatura Brasileira Contemporânea, para fins de avaliação da disciplina Literatura Brasileira IV, ministrada pelo Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt, do curso de Letras, da Universidade Federal do Ceará-UFC. Trabalho aceito para apresentação no IV EPEGRAL – Encontro de Pesquisa da Graduação em Letras da UFC. E-mail: fmayabr@yahoo.com.br.

à razão para tentar (des)construir sentido(s) nesse conto, cientes da possibilidade de permanecermos desconfortáveis nesse processo.

Propomos a tese de que no conto “Encontro no quarto escuro” [2008] há a presença de elementos da ordem do onírico e ilógico, da figura da mulher e do desejo, e da animalização do ser humano, que nos remetem à vanguarda surrealista francesa. Todavia, com a renovação e atualização da linguagem ao estilo de Noll e com o rizoma deleuze-guattariano, percebemos o texto do autor como um tecido costurado com linhas múltiplas, transformadoras, não numeráveis e desordenadas.

Antes de prosseguirmos com esse aporte teórico e a proposta na qual nos lançamos, consideramos válido fazer uma breve reflexão sobre o termo “contemporâneo” no contexto da ficção brasileira. Dentro dessa problemática, algumas questões são levantadas sobre o significado da palavra na literatura:

‘O contemporâneo é intempestivo’, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, a uma defasagem ou a um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a realidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 9-10)

Em se tratando da literatura brasileira, Hollanda (*apud* SCHØLLHAMMER, 2009) afirma que, a partir da década de 1980, algumas inovações são notadas nas temáticas, que se voltam mais para a realidade urbana e têm “uma perspectiva internacional globalizada” (HOLLANDA *apud* SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 21-22), com o consequente desvencilhamento da necessidade de se produzir uma literatura com identidade nacional e de cor local. O projeto ideológico encontra elementos na miséria humana, no crime e na violência, por exemplo, e nos romances abre-se espaço para narrativas intimistas e de introspecção psicológica.

O termo pós-modernismo, no entanto, talvez nos permita perceber uma maior afinidade com o estilo de Noll:

[...] A definição do pós-moderno depende, principalmente, de uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto. A aparição da obra de João Gilberto Noll, em 1980, com a coleção de contos O cego e a dançarina, ainda sob a influência de Clarice Lispector e da discussão

existencial, tornou-se o melhor exemplo dessa expressão.
(SCHØLLHAMMER, 2009, p. 29)

Se pudermos pensar num percurso da literatura brasileira não é incorreto afirmar que, a partir do século XX, principalmente com o e a partir do Modernismo, ela vem se mostrando cada vez mais multifacetada, livre (tanto no quesito estético como ideológico), diversificada nos gêneros a que recorre, desgeografizada, heterogênea, inclusiva e desinteressada em se autoafirmar nacional. E isso pode ser observado tanto na prosa como na poesia. O diálogo com outras linguagens artísticas também é perceptível no uso de técnicas narrativas como, por exemplo, “flash, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado [do cinema], que arrastam o leitor em movimentos continuamente estilizados” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31).

Bylaardt (2012, p. 216) esboça um panorama da “agitação discursiva e cultural” que o ocidente presencia desde o Iluminismo, no qual a arte e a escritura não poderiam estar dissociadas. Ele parte do pressuposto de que não há como delimitar um tempo preciso que separe o Modernismo do Pós-Modernismo, fato esse que propicia um olhar mais rico porque menos limitador sobre a arte, e aponta para um traço da estética pós-moderna, que é o questionamento da noção de História, geralmente compreendida como discurso linear e teleológico. Entre os principais filósofos que ‘desconfiaram’ e questionaram, com suas proposições, a partir do século XIX, [d]os saberes consolidados da tradição iluminista, citamos, entre outros, Nietzsche, Karl Marx, Habermas, Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze e Barthes.

De fato, não é possível ou tão simples, na realidade, dividir no tempo esses dois movimentos, mas podemos direcionar nosso foco para outros aspectos, como, por exemplo, para suas características. Certamente as inquietações, os interesses e as relações entre as áreas do conhecimento mudaram, tanto como consequência dos traumas pós-guerra, como também pelas intensas transformações pelas quais o mundo passaria a partir de então. Bylaardt (2012, p. 216) destaca, por exemplo, que “[...] do lado do Modernismo estariam as metanarrativas ou quaisquer discursos que pretendem legitimar o saber que defendem; [...] na dispersão pós-moderna, predomina a incredulidade quanto à possibilidade de emancipação filosófica ou política”.

E como a produção literária na contemporaneidade se apresenta? Como se define? O que ela subverte? O que conserva do tradicional? Pode-se ainda falar em gênero? As vanguardas literárias, que surgiram no início do século XX, serviram de prelúdio para o que na literatura apareceria como expressão a partir do pós-guerra. O esvaziamento do próprio sentido do texto é um aspecto notório. Na ficção brasileira contemporânea vemos isso, por exemplo, em Clarice Lispector. Ou o uso de uma linguagem que desafia o leitor, tanto em sua estrutura narrativa como nos signos que utiliza, o que observamos na obra de João Guimarães Rosa. E dando um salto para o momento atual com as novas tecnologias e as redes sociais, há um universo quase infindável de possibilidades de expressão da arte, e a literatura não fica de fora disso. A dificuldade de apreensão do símbolo é marcante e, sobre isso, Bylaardt (2012) afirma que:

Essa expansão do signo, essa dispersão do símbolo conduz à ideia de infinito, sustentada por Blanchot em relação à criação literária. O fato de o escritor possuir “apenas” o infinito faz com que as delimitações organizadoras deixem de funcionar, tornando a literatura algo absolutamente imprevisível. Assim, a abordagem da obra literária sofre necessariamente uma mudança de paradigma, que deverá conduzir inevitavelmente ao estranhamento, após tantas rupturas, desconstruções, transgressões aos modelos, questionamentos das práticas artísticas. Nas artes em geral, a revolução no conceito de objeto de arte, a supressão dos limites entre ficção e realidade, a arte multimídia, as instalações de movimentos e durações efêmeros, a utilização do corpo como objeto artístico, o alargamento do próprio conceito de arte e não arte contribuem para o efeito de estranhamento. (BYLAARDT, 2012, p. 217)

Se o diagnóstico da loucura leva uma pessoa a ser internada por cometer “atos legalmente repreensíveis” (BRETON, 1924, p. 2) numa determinada sociedade, podendo, como afirma Breton (1924), ser condenada por conta de sua imaginação, encontramos na literatura um refúgio, um terreno fértil que propicia o descumprimento e a ruptura de regras sem esse tipo de sanção. Se na vida em sociedade a loucura e aspectos a ela relacionados como, por exemplo, delírios, alucinações e ilusões se encontram em estado de disforia com a liberdade, de acordo com Breton (1924), no texto literário essa relação se torna eufórica, já que a fruição provocada pela obra literária pode estar em conjunção com o que incomoda, inquieta, transtorna, perturba.

O Surrealismo foi fortemente influenciado pelas teses psicanalíticas freudianas, como está bem explícito na parte do manifesto em que Breton se mostra grato a Freud e deposita sua fé nas descobertas do médico neurologista criador da psicanálise. Tais descobertas saem dos limites das “realidades sumárias” (BRETON, 1924, p. 4), que entendemos ser o racionalismo, e passam a investigar a mente humana também no seu subconsciente, concedendo espaço para a imaginação.

A vanguarda surrealista se manifestou em diversas linguagens da arte, como na pintura, no cinema, na literatura, com suas características que remetem ao fantástico, ao absurdo, ao onírico e ao inconsciente. Percebemos sua presença na literatura em autores que vieram depois, como Saramago:

Que recupera e renova o discurso surrealista pela maneira como compõe o cenário em que desenvolve sua proposta literária, particularmente quando se utiliza de efeitos de sentidos insólitos para criar uma atmosfera distópica, permeada pelo fantástico. (OLIVEIRA JÚNIOR; SILVA, 2017, p. 111)

As figuras e temas que foram obsessões de Breton na estética surrealista são, dentre outros, a mulher e o desejo, o inconsciente da psicanálise freudiana, assim como sua visão do “estranho” (*unheimlich*), os sonhos, a desordem psíquica, o insólito, a escrita urgente e automática, sem filtros que a controlassem, o desprezo pelo racionalismo e realismo literário, a ênfase no poder da imaginação, a valorização do ilógico e a alusão ao animismo

e à magia. Breton (1924) critica, por exemplo, o excesso de descrição dos romances realistas, a falta de “ambição dos autores” no que tange à caracterização das personagens, num caminho que leva o leitor ao lugar-comum. Ele definiu, “de uma vez por todas”, a palavra surrealismo como:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 12)

Walter Benjamin (2012), em seu ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, publicado em 1929, ou seja, num momento de tensões políticas na Europa, analisa o movimento surrealista e sua importância para a revolução política tão desejada pela classe artística. Nesse período, o Surrealismo estava na sua fase estética, já caminhando para um maior engajamento político, que culminaria posteriormente no que podemos chamar de projeto ideológico:

A dita primeira fase do movimento lança as bases das experiências revolucionárias da linguagem, que estão marcadas fortemente pela influência da psicanálise de Freud. Os procedimentos de linguagem que os surrealistas utilizam concentram-se, sobretudo, na escrita automática, aquela que quer manifestar diretamente o pensamento sem a contenção estética ou moral, relatos de sonhos e acasos objetivos, ou seja, a produção de semelhanças a partir de acontecimentos que se cruzam de maneira inesperada. (MOURA; OLIVEIRA, 2013, p. 4)

A interpretação de Benjamin (2012), contudo, não dissocia o surrealismo da tensão revolucionária iminente. Ele é, enquanto expressão da arte, uma mola propulsora da revolução. Podemos, então, verificar a fase ideológica do movimento caracterizada pelo engajamento político e pela adesão partidária, no caso, ao partido comunista:

Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. Mas quem percebeu que não se trata, nas obras desse círculo, de literatura, mas de algo distinto – manifestação, palavra, documento, blefe, ou, se se quiser, falsificação, tudo menos literatura –, sabe também, com isso, que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao consumo de haxixe ou de ópio. (BENJAMIN, 2012, p. 23)

Neste trabalho, não enveredamos para a investigação da influência do contexto histórico e político pelo qual o Brasil passava sobre a obra *O cego e a dançarina* [2008]. Contudo, não podemos descartar que, assim como Benjamin (2012) enxerga o surrealismo além de sua face estética, vinculando-o a uma forma de conquista da liberdade e potencialidade revolucionária, pode haver relações entre a opressão ditatorial militar e a

escrita de Noll, que se materializa como forma de insubmissão por meio de suas narrativas ao regime imposto.

Em 1956, Theodor Adorno (2003) publica um artigo intitulado *Reverendo o Surrealismo*. A essa altura, a estética surrealista já estava sedimentada tanto pelo manifesto de Breton (1924) quanto por uma extensa bibliografia secundária. Historicamente, o mundo se recuperava dos efeitos catastróficos da II Guerra Mundial. A leitura de Adorno (2003) segue mais para o viés psicanalítico e sua relação com a arte, já que questiona a teoria de que o surrealismo se relacione simplesmente aos sonhos, ao inconsciente e, dentre outras, seja caracterizado por uma escrita automática ou expresso por meio de colagens ou montagens, numa “linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente” (ADORNO, 2003, p. 135). Pensar o movimento surrealista assim seria, para o crítico literário, bastante reduutivo:

Se o Surrealismo fosse simplesmente uma coletânea de ilustrações literárias e gráficas de Jung ou mesmo de Freud, ele não apenas realizaria uma mera duplicação supérflua daquilo que a própria teoria já exprime, em vez de recorrer a metáforas, como também seria tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia. (ADORNO, 2003, p. 136)

Sobre a espontaneidade que associamos ao surrealismo e que, no início desse ensaio, apresentamos como característica do estilo de Noll, devemos nos questionar como ela de fato ocorre. Noll declarou a Gomes (2013), em entrevista publicada no jornal GaúchaZH, que sua escrita ocorria na dimensão do inconsciente, sem uma preocupação ou preparação anterior ao próprio ato da escrita. Entretanto, revela que há a reescrita, num segundo momento em que esse processo é racional e analítico. Adorno (2003) considera que a expressão espontânea só é possível graças ao esforço e à vontade, que configuram a situação artística pregada pelos surrealistas. Soa paradoxal e é uma discussão antiga, mas é perfeitamente compreensível se concebermos a arte não só como inspiração, mas também como técnica e engenho.

Na sequência, analisamos o conto “Encontro no quarto escuro” [2008]. Assim se inicia: “Nadja caminha entre as aléias do cemitério e sabe que engravidou” (NOLL, 2008, p. 65). A próxima cena na qual o narrador, inicialmente observador e logo em seguida onisciente e ao mesmo tempo personagem, narra os pensamentos de Nadja em discurso direto nos introduz é a de uma festa na casa “do” Ministro, onde essa mulher de nome Nadja teria “brincado”, ou seja, mantido relações sexuais, com um “Fulano” irresistível e sedutor, que olha com “olhos de loucura [e] tem uma insanidade estética” (NOLL, 2008, p. 65). A caracterização desse homem direciona a atenção do leitor para partes de seu corpo, como suas “coxas rijas” e sugere sabores pelo uso de palavras como “mel” e “pimenta” ao se referir a seu olhar, dando uma conotação sensual e um efeito sinestésico.

Envolvidos numa atmosfera de erotismo, a animalização do ser humano é representada na seguinte passagem: “[...] e lábios que sabem beijar como me beijam neste momento em que eu me entrego como um animal sem falhas a contabilizar [...]” (NOLL, 2008, p. 65). A partir desse ponto, a narrativa prossegue em discurso direto, mas não nos é fornecida qualquer pista se continuamos nas lembranças de Nadja ou se o que é narrado acontece naquele momento. Em seguida, há um diálogo entre esse “Fulano” e Nadja, cujo espaço é o quarto quando, então, ela toma conhecimento que ele é filho do Ministro: “E no quarto trancado nós dois na mais completa escuridão, não queríamos acender suspeitas por que ele [o homem, o “Fulano”] me contou então que era o filho do Ministro [...]” (NOLL, 2008, p. 65). O quarto escuro anula, assim, um dos sentidos, a visão, e sem ela a imaginação é potencializada na história.

No decorrer da narrativa são feitas alusões a escritores, como o estadunidense Scott Fitzgerald e o francês Jean-Paul Sartre. A conversa entre Nadja e o “Fulano” continua. O homem conta que conheceu Marcuse, que pressupomos ser o filósofo alemão da Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, numa festa, onde também estava o cineasta Peter Bogdanovich com sua namorada. A partir desse ponto, o fluxo de consciência é intenso.

A mulher fala de dor e sofrimento e passa “a mão pela vagina”, sentindo-a “arder”. O homem se veste para sair do quarto, a mulher pede para que fiquem mais um pouco, pois quer contar sua história. Ela então diz que se chama Matilde Osório (a mesma que anteriormente seria Nadja) e que nasceu no interior do Rio Grande. Prossegue, dizendo compreender o “problema ontológico” que é ser mulher, assim como ser homem. E nosso olfato mais uma vez é acionado: “Seu corpo [o do homem] cheirava a esperma de novo. Pouco conseguíamos ver de nós. A luz apagada e pelo silêncio parecia não haver festa na casa do Ministro, cheguei a pensar que tinham morrido” (NOLL, 2008, p. 67). O corpo aparece agora pela menção a uma marca: a mulher fala de uma cicatriz e conta que estivera presa.

De repente, como num sonho em que os acontecimentos sucedem sem lógica ou coerência, percebe-se a voz em primeira pessoa do narrador personagem ou do narrador onisciente que, em discurso direto, faz referência a Bogdanovich: “[Ele] olhava insistentemente o relógio. Mas a namorada dele parecia muito desperta e queria comentários. Eu então comentei que achava o namorado dela um pouco duro. Ela respondeu que nada, é só hoje. Isso passa, eu arrematei” (NOLL, 2008, p. 67). Supomos que a festa onde o cineasta estava não era a mesma da casa do Ministro e se passara num tempo anterior. O narrador tece comentários sobre Marcuse, que “[...] já é bem mais disposto, senta e conversa sobre a ‘Consciência infeliz’, passa as mãos pelos cabelos cinza e sempre tem motivos para uma conversa nova” (NOLL, 2008, p. 68). Aqui tudo indica que é o homem que narra. Entretanto, o texto parece ser um quarto escuro por onde nos movemos perdidos, não fornecendo qualquer pista dessa alternância entre vozes e personagens. Noll (2008) faz isso de modo praticamente imperceptível ao leitor e mexe bastante com a estrutura da narrativa. A história termina com o homem e a mulher nus dentro do quarto escuro.

Consideramos relevante, nesse ponto, fazer referência ao romance *Nadja* (BRETON, 2007), publicado primeiramente em 1928, que tem personagem homônima ao conto “Encontro no quarto escuro” (NOLL, 2008). Preferimos usar o sentido da palavra ‘evocar’ para estabelecer algumas relações entre as duas obras. Eliane Robert Moraes, no prefácio de *Nadja* (BRETON, 2007) intitulado *Breton diante da esfinge*, afirma que “ao divisar um elo secreto entre lugares e palavras, Breton vai revelando não só a natureza do passeio surreal mas também um intento de um livro que pretende explorar os pontos de contato entre a vida e o sonho” (BRETON, 2007, pp. 8-9).

A personagem Nadja assim nos é apresentada quando o narrador, avatar de Breton, vê-la na rua:

De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobrementemente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil, que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez o seu rosto. [...] Sem hesitar, dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria possível, o pior. Ela sorri, mas muito misteriosamente e, eu diria, com conhecimento de causa, embora naquele momento eu não pudesse acreditar em nada disso. [...] Ela me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: “Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela”. (BRETON, 2007, pp. 63-67)

As relações entre *Nadja* (BRETON, 2007) e “Encontro no quarto escuro” (NOLL, 2008) são percebidas logo na forma transfigurada da escrita que rompe com os gêneros romance e conto, respectivamente, levando-nos a conceber este como um anti-conto. A Paris de *Nadja* (BRETON, 2007), onírica, cheia de lugares secretos, dialoga com o espaço criado por Noll (2008) no conto em análise: um quarto escuro, onde uma narrativa se tece, com seus mistérios e caminhos pelos quais o leitor, quase em estado de abdução, distante do eixo lógico das coisas, perambula de forma surreal.

Outro ponto de interseção que observamos é a alternância de dimensões, feita sem prévio aviso: real e imaginação, sonho e veracidade, razão e desrazão, loucura e lucidez, determinado e indeterminado, só para citar algumas. Além disso, os elementos acaso e encontro fortuito, envoltos numa atmosfera de erotismo, aparecem como aspectos centrais nas duas obras, como também a ausência de uma identidade fixa de suas personagens. Não sabemos quem são essas mulheres, o que fazem, seus nomes, suas histórias. As pistas que nos são fornecidas tampouco nos levam a decifrar esse enigma. Continuamos a percorrer os espaços numa experiência que ativa os sentidos tátil, auditivo, olfativo, gustativo, impelindo-nos a usar os olhos do imaginário.

Deleuze e Guattari (1995) negam ter um livro sujeito ou objeto e apresentam três tipos de livro, usando a botânica como analogia para sua teoria. O livro-raiz, o qual eles denominam de “livro clássico”, é aquele que “imita o mundo”, ou seja, a realidade de forma mimética. Tudo parte de um Uno, um pivô, com tendência a criar relações binárias, dicotômicas, nunca múltiplas.

O sistema radícula, que figura o livro da modernidade, em que “o mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo. [Não há raiz principal:] vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram num grande desenvolvimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). Nesse sistema de raiz fasciculada ainda não ocorre a ruptura total com o dualismo do livro-raiz.

O rizoma é diferente da raiz e da radícula quanto à forma, é mais diversa; à função, de deslocamento, evasão e ruptura; e à extensão, ramifica-se em todos os sentidos. É uma espécie de linha que:

[...] já não faz contorno, e passa *entre* as coisas, *entre* os pontos. Pertence a um espaço liso. Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre; por isso, a multiplicidade que constitui não está subordinada ao Uno, mas ganha consistência em si mesma. [São] multiplicidades de devir, ou de transformações, e já não são de elementos numeráveis e relações ordenadas; conjuntos vagos, e não mais exatos, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 220-221, grifo do autor)

Há algumas características aproximativas do rizoma, que Deleuze e Guattari (1995, pp. 15-21) denominaram de princípios, a saber:

- 1º e 2º- Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem.
- 3º- Princípio de multiplicidade: não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. As multiplicidades se definem por fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização.
- 4º- Princípio de ruptura a-significante: um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.
- 5º e 6º- Princípios de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda. Do eixo genético ou da estrutura profunda, dizemos que eles são antes de tudo princípios de decalque, reprodutíveis ao infinito.

Não pretendemos categorizar o conto “Encontro no quarto escuro” [2008] dentro de uma estrutura que seja aceita pelo que entendemos como possível dentro de uma realidade que concebemos como lógica e coerente. Nele, percebemos um movimento de desterritorialização, que é o abandono do território, a operação da linha de fuga. Contudo, a fuga pode ser bloqueada, fenômeno que Deleuze e Guattari (1997) chamam de reterritorialização, ou seja, quando algo toma o lugar do território perdido.

Abandonando a tradicional pergunta “O que quer dizer o livro?”, um dos caminhos a ser tomado seja, talvez, o de não querer entender ou fazê-lo fora dos limites da razão. Deleuze e Guattari (1995) afirmam que o livro é uma pequena máquina, uma máquina literária, que é ativada por meio de relações com outras máquinas. Na teoria do rizoma, as máquinas abstratas se definem pela desterritorialização,

[...] abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. As máquinas abstratas ignoram as formas e as substâncias. [...] Consistem em matérias não formadas e funções não formais. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 227)

Partindo desse pressuposto, indagamos: que máquina acionaria a máquina-livro de Noll? A máquina-delírio? A máquina-dor? A máquina-dissonância? A máquina-surrealidade? Quais as linhas de fuga que surgiriam? Certamente os bloqueios dessas linhas, isto é, a reterritorialização, se dão sempre que tentamos dar forma, encontrar sentido, atribuir significados.

Se recorrermos à imaginação, como propõe Breton (1924), ou usarmos a desterritorialização, ou seja, operarmos no regime do significante, segundo a teoria de Deleuze e Guattari (1995, 1997), teremos melhores chances de desbloquear as linhas de fuga do conto de Noll e, dessa forma, as próprias perturbações que ocorrem no interior da obra servem de instrumento para (des)construção de sentidos, que são múltiplos. Estamos, todavia, sempre inclinados a articular, organizar e estabilizar esses sentidos em significações, isto é, a operar com a reterritorialização, rebatendo ou bloqueando as possíveis saídas.

Quem é essa figura feminina representada por dois atores distintos, Nadja e Matilde? O que são esses corpos, que são só partes? As narrativas paralelas e entrecruzadas ou em abismo, as cenas cortadas e superpostas e as transições ocorrem de forma ilógica e promovem um choque entre o que se coloca no plano físico e no da expressão.

A relação que Noll constrói entre fatos passados e objetos concretos do presente pode significar uma tentativa de superação da realidade. No caso dos surrealistas isso acontecia, por exemplo, com a simpatia pelo antigo, pelo primitivo, a identificação com o antiquado em contraste com a modernidade dos centros urbanos.

Façamos uma comparação com um sonho. Nele nos damos conta de que estamos sonhando e, a partir de então, começamos a aceitar, dentro daquela surrealidade, acontecimentos inexplicáveis na dimensão do real. O texto de Noll (2008) está repleto de símbolos e sua leitura é mais produtiva quando feita de forma tabular e não linear. Se há uma charada, a intenção não é mais elucidá-la.

Poderíamos afirmar que Breton (1924), com o *Manifesto do Surrealismo*, ao contrário do que se pensa, estava bastante lúcido e quis com suas proposições banir o autocontrole, combater o superego, a instância moralizante, e promover algo que fosse além de uma mera reprodução. Ao contrário do homem por Breton (1924) caracterizado e ilustrado, a Noll (2008) não faltou nem “amplidão a seus gostos” [nem] envergadura a suas ideias” (BRETON, 1924, p. 1). Estamos dentro do rizoma e sua saída pode ser uma não-saída. Seria isso surrealidade?

Referências

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 135-140.
- AJZENBERG, B. "A Céu Aberto" ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. Folha de S. Paulo, 9 nov. 1996. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q5axfC>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36.
- BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. 1924. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2018.
- _____. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BYLAARDT, C. O. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, jan./jun. 2012, p. 215-233. Disponível em: <<https://bit.ly/2Sq59AW>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GOMES, F. *João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série 'Obra Completa'*. GaúchaZH, Porto Alegre, 3 ago. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2PyAjsX>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- MOURA, R. N.; OLIVEIRA, I. T. *Walter Benjamin e o Surrealismo*. Revista Gewebe, n.10, p. 1-19, 2013. Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad10/rodrigo_negreiros.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- NOLL, J. G. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- OLIVEIRA JUNIOR, J. L. de; SILVA, F. D. da. *A presença do Surrealismo na Obra O ano de 1993, de José Saramago*. Revista de Estudos Saramaguianos, n.5, vol. 1, p. 108-123, 2017. Disponível em: <<https://estudossaramaguianos.com/n-5-vol-1-jan-2017/>>. Acesso em: 3 set. 2018.
- SCHØLLHAMMER, E. K. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.