



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO RENATO DE SOUZA

*A FÚRIA DO CORPO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL, SOB O SIGNO DA  
SANTÍSSIMA TRINDADE: ERRÂNCIA, SEXO E ESCRITA

FORTALEZA – CE

2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FRANCISCO RENATO DE SOUZA

*A FÚRIA DO CORPO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL, SOB O SIGNO DA  
SANTÍSSIMA TRINDADE: ERRÂNCIA, SEXO E ESCRITA

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito  
parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras com  
concentração na área de Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA – CE

2010

FRANCISCO RENATO DE SOUZA

*A FÚRIA DO CORPO*, DE JOÃO GILERTO NOLL, SOB O SIGNO DA  
SANTÍSSIMA TRINDADE: ERRÂNCIA, SEXO E ESCRITA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-  
Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre  
em Letras Área de concentração Literatura Brasileira

Aprovada em     /     / 2010

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Luci Ruas Pereira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Prof. Dr. Marcelo Peloggio  
Universidade Federal do Ceará - UFC

*dedicatória*  
à minha Mãe  
ao meu pai (*in memoriam*)

*agradecimentos*

ao Cid

ao Davi

à Aíla

à Funcap

## RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *A fúria do corpo*, do escritor João Gilberto Noll, a partir de três perspectivas: primeira, o estudo da obra dá-se através do pensamento do filósofo francês Maurice Blanchot, no qual discutimos a construção da linguagem do texto nolliano nos seguintes aspectos: a fragmentação da autoria do texto, a impossibilidade da escrita manter-se estável, a impossibilidade da morte no espaço literário e a errância dos personagens como modo propulsor dos sucessivos movimentos da elaboração da narrativa, dentre outros. Segunda, fazemos um contraponto entre a narrativa nolliana em análise e a mitologia cristã e, em determinados momentos, com a mitologia grega, uma vez que observamos, em *A fúria do corpo*, a dessacralização dos sagrados mitos cristãos, como por exemplo, o Pecado Original, o nascimento, crucificação, morte e ressurreição de Jesus Cristo e o Juízo Final; bem como a dessacralização do mito grego de Afrodite, no que se refere à sua significação. Ao tirar o caráter sagrado desses mitos, a escrita de Noll os reveste com uma nova leitura, que subverte o que deles conhecemos comumente. Terceira, por ser o primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo* apresenta a maioria dos temas vindouros da extensa obra do escritor, ora seguindo um ritmo em comum à obra em análise, ora distinguindo-se dela. Desse modo, fazemos um jogo de espelhos, no qual investigamos as recorrências dos temas que aparecem na obra *A fúria do corpo* e que podem ser observadas em outras obras do mesmo escritor a fim de constatarmos um percurso dessa escrita tão arrebatadora.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; Maurice Blanchot; Errância; Sexo; Escrita

## RÉSUMÉ

Cette dissertation étudie l'ouvrage « *A fúria do corpo* », écrit par João Gilberto Noll, sous trois angles : Tout d'abord, l'étude de l'ouvrage se fait selon la pensée du philosophe français Maurice Blanchot, où nous examinons la construction du langage du texte nollien d'après les aspects suivants: la fragmentation de l'écriture du texte, l'impossibilité du maintien d'une écriture stable, l'impossibilité de la mort dans l'espace littéraire et l'errance des personnages comme un moyen propulseur des mouvements successifs de l'élaboration du récit, entre autres. Ensuite, nous faisons un contrepoint dans une analyse entre le récit nollien et la mythologie chrétienne et, à certains moments, avec la mythologie grecque, vu que nous pouvons observer dans « *A fúria do corpo* », la désacralisation des mythes chrétiens sacrés, comme par exemple, le Pêché Originel, la naissance, la crucifixion, la mort et la résurrection de Jésus-Christ et le Jugement Dernier ; ainsi que la désacralisation du mythe grec d'Aphrodite, relatif à sa signification. Lorsque l'on ôte le caractère sacré de ces mythes, l'écriture de Noll les revêt d'une nouvelle lecture, qui renverse ce que nous en connaissons habituellement. Enfin, puisqu'il s'agit du premier roman de Noll, « *A fúria do corpo* » présente la majorité des sujets qui suivront tout au long de la grande œuvre de l'auteur, parfois en suivant un rythme commun à l'œuvre en question, parfois en se distinguant de celle-ci. Ainsi, nous faisons un jeu de miroirs, dans lequel nous observons les récurrences des sujets qui apparaissent dans l'ouvrage « *A fúria do corpo* » et qui peuvent être vus dans d'autres œuvres du même auteur afin d'y remarquer le parcours de cette écriture si captivante.

Mots clé : João Gilberto Noll ; Maurice Blanchot ; Errance ; Sexe ; Écriture



## SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	Os diálogos ininterruptos de <i>A fúria do corpo</i>	09
<i>Capítulo 1</i>	Desnudando a escrita de <i>A fúria do corpo</i>	14
	1.1 A Nomeação	16
	1.2 O Sexo	21
	1.3 O Silêncio	27
	1.4 A Errância	31
	1.5 A Cidade	36
	1.6 A Memória	42
<i>Capítulo 2</i>	Em busca do novo Éden	48
	2.1 O Apóstolo João (A Nomeação)	50
	2.2 Babilônia e Jerusalém (A Cidade)	53
	2.3 O Pecado Original (O Sexo)	56
	2.4 A Expulsão do Paraíso (A Errância)	60
	2.5 A Escrita Inumana (O Silêncio)	64
	2.6 A Ressurreição na Escrita (A Memória)	68
<i>Capítulo 3</i>	Reflexos de um mesmo espelho	73
	3.1 A Errância	76
	3.2 A Linguagem Errante: O Silêncio	85
	3.3 A Metamorfose da Errância: O Sexo	89
	3.4 O Passado da Errância: A Memória	93
	3.5 A Errância Sem Nome: A Nomeação	97
	3.6 O Espaço da Errância: A Cidade	101
<i>Conclusão</i>	A escrita deslizando de João Gilberto Noll	107
	Bibliografia	111

introdução

**Os diálogos ininterruptos de**  
*A fúria do corpo*

## introdução

### OS DIÁLOGOS ININTERRUPTOS DE *A FÚRIA DO CORPO*

O projeto primeiro desta dissertação tinha a intenção de estudar a configuração da cidade na obra do escritor gaúcho João Gilberto Noll. Através da errância dos personagens pelos espaços urbanos, pretendia-se entender como o movimento citadino influenciava as ações do enredo. Porém, toda e qualquer outra possibilidade de análise da obra de Noll se dissipou após o nosso encontro com o singular pensamento de Maurice Blanchot sobre a escrita literária. Passado o momento inicial do encontro que se apresentou complexo, dada a dificuldade primeira em entender como se perceber um texto literário a partir dele mesmo, o pensamento de Blanchot mostrou-nos a forma mais inquietante de percorrer a escrita de João Gilberto Noll.

Definida a orientação teórica, faltava-nos a não menos complexa tarefa de definir o *corpus* ficcional de um escritor que já possui uma obra relevante em termos de qualidade e quantidade. A escolha se fez pela própria obra, *A fúria do corpo*<sup>1</sup>, uma vez que ela se fez escolher, ao trazer em si certos elementos recorrentes e relevantes que nos permitiram estabelecer um diálogo com o pensamento blanchotiano, diálogo que se deu muito tranquilamente, no que se refere ao conceito de literatura do teórico e à proposta de escrita de João Gilberto Noll. Desse modo, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Desnudando a escrita de *A fúria do corpo*” buscou analisar a obra em destaque pela perspectiva da linguagem, tendo como subsídio maior as reflexões de Maurice Blanchot sobre literatura, os seus conceitos não-conceitos sobre o mundo literário e suas impossibilidades, como veremos a seguir:

- I- **A não-nomeação dos personagens:** entendemos a resistência do narrador-personagem em definir uma nomeação para si e para o outro personagem como a resistência da escrita em se deixar reduzir na estreita e imóvel relação direta entre o significante e um só significado; afinal, como enfatiza Blanchot, a escrita literária tem como base a ambiguidade, que lhe permite uma maior liberdade de significação, situação oposta a da linguagem do mundo real, utilitária,

---

<sup>1</sup> Primeiro romance do escritor, todavia, sua segunda obra publicada, uma vez que a sua primeira obra é o livro de contos *O cego e a dançarina*.

já que faz uso da palavra como forma de dar organicidade à vida dos homens, através do uso da palavra na nomeação das coisas.

- II- **O sexo:** a presença constante e intensa do sexo na obra, base da relação dos personagens centrais e de sua relação com os demais personagens, foi entendida por nós como o elemento propulsor do movimento narrativo, que pode ser percebido também como marcação do ritmo intenso dessa escrita.
- III- **O silêncio:** a nomeação do personagem feminino, Afrodite, dada em um segundo momento pelo narrador-personagem, tanto carrega a simbologia da deusa grega do amor, quanto uma releitura do mito grego, haja vista que a personagem de Noll, distante da suprema beleza representada pelo mito, é uma mulher comum que sobrevive se prostituindo e mendigando nas ruas de uma grande cidade. A sua beleza, no entanto, não é realçada pelo narrador-personagem nos seus contornos físicos, e sim através de seu silêncio. Ao entendermos Afrodite como o próprio processo narrativo, enunciação, escrita e linguagem como um todo, entendemos o silêncio dessa fala a partir da leitura de Blanchot sobre o silêncio literário, que se configura não como uma ausência de palavras, mas como uma fala que não intenta estabelecer verdades, assim como não intenta a objetivação.
- IV- **A errância:** outro marcador do ritmo da escrita na obra, a errância dos personagens pela cidade, assim como o sexo, é vista por nós como o próprio desenvolvimento da linguagem. Uma linguagem que se mantém sempre em movimento, marcando com seu ritmo o caminhar incessante dos personagens, que, apesar de intentarem um pouso na sua tentativa de fixidez, não podem estancar a escrita que precisa sempre continuar errante, pois como bem afirma Blanchot, o repouso seria um fim, o que levaria a uma conclusão, estado inviável para o texto literário.
- V- **A cidade:** espaço por excelência da errância dos personagens, a cidade, com o ritmo caótico do mundo urbano, propicia o ritmo ideal para o movimento da escrita, como espaço que incita ao movimento, contrapondo-se ao campo, local intentado pelos personagens para o

seu repouso, que, como já vimos, se mostra ser inviável, haja vista a necessidade da escrita de sempre continuar. Apesar de nomeada e referida como uma cidade do mundo real, Rio de Janeiro, ela é vista por nós na perspectiva de Blanchot, ao comentar que os possíveis elementos do mundo real, embora verificáveis, são elementos do mundo ficcional no momento em que se inserem dentro do espaço de uma narrativa; ou seja, o real passa a ser literário, elemento ambíguo. A cidade ainda é percebida na obra como um personagem, a Cidade, que interfere na errância dos personagens, apresentando-se como a própria constituição da escrita, que define o movimento dos seres que vagueiam por seus caminhos.

- VI- **A memória:** desvencilhar-se do passado é uma das premissas do narrador-personagem para o início de sua errância, portanto, de sua narração, no intuito de focar a narrativa no momento presente, o que nos supõe uma escrita sem elaboração prévia, que se desenvolve ao mesmo tempo em que é narrada. Essa premissa, todavia, é rompida pelo movimento autônomo da escrita, que, à revelia da voz que a elabora, entrecorta a narrativa do narrador-personagem com súbitas lembranças de seu mundo infanto-juvenil, época do seu encontro primeiro, porém, atemporal com Afrodite. Lembrando Blanchot, a escrita já existe antes mesmo de ser elaborada por seu autor.

Dessa forma, estabelecemos o diálogo entre este romance de João Gilberto Noll e as reflexões de Maurice Blanchot sobre a literatura, na tentativa de compreender o texto ficcional em análise, a partir da sua própria elaboração. Entretanto, os elementos destacados, acima citados e relacionados, são apenas exemplos, a título de apresentação, do que abordamos nesse capítulo. É importante ressaltarmos que tivemos como auxílio teórico os pensamentos de Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Michel Foucault, dentre outros, que participaram juntamente com Blanchot do nosso estudo aqui proposto.

No segundo capítulo, “Em busca do novo Éden”, um novo diálogo é estabelecido por nós, o da obra de Noll, *A fúria do corpo*, com episódios das mitologias grega e cristã. Ressaltamos, entretanto, que o nosso objetivo primeiro, a compreensão da obra nolliana pela perspectiva da linguagem, permanece, assim como o seu paralelo

com o pensamento blanchotiano. Ressaltamos ainda que nossa leitura do texto bíblico não especula qualquer posição ou intenção religiosa, só buscando nos episódios utilizados — e apenas naqueles que o texto de Noll nos fornece — uma relação com a forma da escrita de *A fúria do corpo* se estruturar. Assim, estabelecemos um paralelo entre as passagens bíblicas fornecidas na obra pelo narrador-personagem de Noll e a elaboração da escrita literária como é concebida por Blanchot. De acordo com a narrativa cristã, acompanhamos episódios bíblicos que vão da criação da humanidade, no livro do Gênesis, à sua provável destruição, prevista no Apocalipse de São João, permeados pelo desejo humano de restituir o seu estado primeiro no Paraíso, relendo esses episódios como a elaboração de uma escrita que se desenvolve rumo ao anseio de seu término, no desejo de estabilização, que, como já enfatizamos, é uma possibilidade inviável para o texto literário na concepção blanchotiana. Passagens da Bíblia e interpretações de estudiosos do texto cristão, como Jean-Yves Leloup e Michel Reeber, foram por nós utilizados como forma de embasamento teórico e ilustrativo das referências bíblicas citadas pelo narrador-personagem de Noll presentes no nosso trabalho.

Em relação ao terceiro capítulo, ao lermos o percurso literário de Noll, percebemos que as características das suas demais obras, a forma estrutural e, principalmente, as recorrências, surgem em *A fúria do corpo*, como se essa obra carregasse o porvir dos demais romances. Acreditamos não ser necessário afirmarmos que cada romance traz a sua particularidade, embora reflita e se reflita nas outras obras. Desse modo, neste último capítulo, “Reflexos de um mesmo espelho”, tendo como base as recorrências trabalhadas do primeiro capítulo, fazemos um último diálogo: da obra *A fúria do corpo* com outros romances de Noll: *Harmada*, *O quieto animal da esquina*, *Rastros de Verão*, *A céu aberto*, *Canoas e marolãs*, *Berkeley em Bellagio*, *Hotel Atlântico*, *Lorde* e *Acenos e afagos*. O estudo das recorrências foi traçado a partir da recorrência que acreditamos ser a primordial: a errância, que se configura com o caminhar dos personagens sem um destino certo ou em busca de um destino incerto, no espaço interno ou externo da cidade, se estendendo à linguagem, na fala incessante dos personagens ou no movimento intenso no qual o sexo se desenvolve. Assim como na errância da escrita, que não se mantém estável e que se impõe a própria instabilidade, ao intervir na construção de sua arqueadura e na de seus personagens, problematizando, desse modo, um possível e idílico repouso.

capítulo 1

**Desnudando a escrita de**  
*A fúria do corpo*

## VII

É rígido e mata  
Com seu corpo-estaca.  
Ama mas crucifica.

O texto é sangue  
É hidromel.  
É sedoso e tem garra  
E lambe teu esforço

Mastiga teu gozo  
Se tens sede, é fel.

Tem tríplexes caninos.  
Te trespassa o rosto  
E chora menino  
Enquanto agonizas.

É pai filho e passarinho.

Ama. Pode ser fino  
Como um inglês.  
É genuíno. Piedoso.

Quase sempre assassino.  
É Deus.

(Hilda Hilst)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> HILST, 2005, p. 29



## 1 DESNUDANDO A ESCRITA DE *A FÚRIA DO CORPO*

### 1.1 A Nomeação

A narrativa de *A fúria do corpo* se inicia com uma negação: “O meu nome não.” A sentença imperativa é feita pelo personagem principal, que é também o narrador do enredo, e aponta para a direção que a escrita pretende tomar: a da liberdade de significação. O início da narração é feita em uma espécie de prefácio, no qual ele estabelece algumas prerrogativas para o desenvolvimento do enredo que enunciará. Ocultar o seu verdadeiro nome é a primeira delas. O nome verdadeiro do outro personagem, sua companheira, também não será revelado, mas este não permanecerá anônimo, ganhará um nome decidido pela voz narrativa que, entre a sua recusa inicial em se autonegar e o batismo da companheira que o acompanhará na quase totalidade da ação do enredo, estabelecerá as demais condições que conduzirão a narrativa. Ao interferir na composição do texto, a ação subjetiva da voz narrativa do narrador personagem vai, portanto, além do duplo ato de vivenciar aquilo que se narra; ela é também a elaboradora dessa escrita. Uma voz que não se limitará apenas à narração da ação, mas que a direcionará.

Essa voz se apresenta com uma negação, a negação de se deixar aprisionar pela nomeação, conforme acontece na linguagem do mundo corrente: “Quando criança me ensinaram assim: nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera, ninguém.”<sup>3</sup>. A resistência do narrador-personagem é, assim, uma recusa à unificação de suas possibilidades de significação. Ao resistir a se aprisionar por um significante que o remeteria diretamente a um único significado, ele almeja a pluralidade que só a ambiguidade da palavra literária permite. A partir da recusa do narrador-personagem, entrevemos duas formas de linguagem que se opõem: a linguagem do mundo corrente e a linguagem própria do fazer literário.

O contraponto entre essas duas formas de linguagem é analisado pelo filósofo francês Maurice Blanchot, no texto “A literatura e o direito à morte”, do livro *A parte do fogo*, no qual ele explicita os efeitos opostos que as duas linguagens exercem:

---

<sup>3</sup> NOLL, 2008, p. 31. Todas as citações de *A fúria do corpo* serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas entre parênteses.

tranquilizador na fala do mundo corrente, inquietante na fala da escrita literária. A linguagem no mundo corrente, diz Blanchot, é utilitária, ao dar-nos o domínio das coisas através de sua nomeação, possibilita-nos a facilidade e a segurança na vida. Dessa forma, nomear o mundo é apossar-se dele. Mas ele enfatiza a perda da relação do significante com o objeto, provocada por seu uso cotidiano constante, que distancia a palavra do encanto original da sua utilização. O significado chega através do significante, suprimindo o objeto, privando-o do seu ser, que permanece apenas de forma residual. Dessa forma, aponta o ato de nomear como o ato de matar o ser, de aniquilá-lo, ao reter dele somente a sua ausência, o que ele não é, e exemplifica, ao dizer que nomear o gato é fazer dele um não-gato, que cessa de existir, deixa de ser o gato vivo, já que o gato vivo e seu nome não são idênticos. Mas enfatiza que, todavia, se a palavra, na linguagem comum, exclui a existência do que designa ainda se remete a ela pela inexistência que se tornou a ausência dessa coisa:

admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua idéia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da idéia), toda a certeza que ela tinha no plano da existência.

(BLANCHOT, 1997, P. 313).

Uma certeza ainda maior, já que as coisas podem se transformar, deixar de ser o que são, mas sua ideia não muda, é definitiva e segura, garantindo assim tranquilidade à linguagem do mundo corrente. A linguagem literária, no entanto, é diferente, é feita de inquietudes e de contradições, tem uma posição instável e pouco sólida. Ela só se interessa pelo sentido da coisa, por sua ausência, que desejaria alcançar nela mesma e por ela mesma. Enfatiza ainda Blanchot que, para a linguagem literária, a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não existência que se tornou palavra: uma realidade determinada e objetiva. Entretanto, só transpor a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem não é o suficiente, e se questiona: “De que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a presença limitada e tacanha de uma palavra só?” (BLANCHOT, 1997, p. 313).

O teórico conclui que a palavra não basta para toda a verdade que ela contém. E se a linguagem do mundo corrente se engana, na linguagem literária o nada da qual ela é feita trava uma luta em cada palavra procurando uma saída, em uma infinita inquietude para romper com o lacre que a aprisiona e só então ter acesso a outros nomes, “menos

fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum.” (BLANCHOT, 1997, p. 313). Nasce assim, segundo ele, a imagem do texto literário, que não designa diretamente a coisa, mas que oscila entre cada palavra, procurando retomá-las todas e negando todas ao mesmo tempo.

Essa é a instabilidade que busca o narrador personagem de Noll, que não se quer deixar aprisionar por uma nomeação que lhe reduziria ao imutável, que empobreceria suas possibilidades de significação, optando por ser as muitas apresentações que lhe são possíveis somente no terreno fértil da escrita literária. Não sendo apenas aquele que o seu nome identificaria, multiplica-se e locomove-se sem se deixar aprisionar: “Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento.” (p. 9), ou ainda: “... mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso.” (p. 9).

A questão da nomeação está ainda, para Blanchot, diretamente ligada à presença da morte. Se ao nomear algo, eu aniquilo esse algo, tiro sua realidade de carne e osso é porque a palavra me dá o que ela significa, mas antes o suprime. Assim, a palavra me dá o ser que, no entanto, me chegará privado de ser. O teórico reflete sobre a presença da morte na linguagem no ato da nomeação, já que através dela a pessoa (ou a coisa) nomeada passa a ser separada dela mesma, tendo a sua existência e a sua presença subtraídas e mergulhadas em um nada de existência e de presença, trazido pela linguagem. Segundo ele, isso só se dá porque o ser nomeado é passível de morte, está ligado a ela e ameaçado por ela a cada momento de sua vida. Dessa forma, a morte fala na fala de quem fala. Entre falante e ouvinte há a presença da morte, ela é a distância que os separa, mas o que os impede de estar separados, haja vista estar nela a condição de todo entendimento. Se só a morte me permite agarrar o que quero alcançar, nas palavras ela é a única possibilidade de seus sentidos, afirma o teórico, já que o poder de falar em mim está ligado também à minha ausência de ser:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre; eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente

o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Se, no mundo corrente, a linguagem mata pela possibilidade da morte, na linguagem literária a perspectiva muda, a literatura é a própria impossibilidade da morte, é a busca pelo momento precedente à morte dada pela palavra, pelo que estava ali antes da nomeação. E se a morte confere sentido à existência é porque possibilita o fim, aspecto natural da condição humana. Dar à literatura a impossibilidade da morte, é dar-lhe o caráter do inumano, é desvincular a realidade do texto literário da realidade do mundo corrente. Estabelecer um fim é estabelecer um objetivo, é intentar um poder. E para Blanchot, a escrita literária é o oposto disso, é algo fora do poder, do objetivo certo, sendo a literatura o campo das possibilidades infinitas:

Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu — o sentido do nome — está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal.

(BLANCHOT, 1997, p. 316).

A busca da liberdade de significação da resistência do narrador-personagem de revelar seu nome verdadeiro permanece na apresentação do personagem feminino. No entanto, apesar de manter em segredo a verdadeira identidade da companheira, o narrador não deixa este personagem com uma nomeação indefinida, batizando-o com o nome de Afrodite. Assim como detém o poder de interferir na nomeação dos personagens, a voz narrativa mostra deter o poder de estabelecer uma múltipla e peculiar significação para a nomeação escolhida, ao dar-lhe uma gama de significados definidos arbitrariamente: “darei a esta mulher um nome que não se encontra em nenhum cartório, um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros, um nome cujo desempenho estará sempre lá onde o guardamos” (p. 14). Estabelece uma nomeação, mas não permite o aprisionamento deste nome a um só significado.

No entanto, apesar de toda essa significação atribuída por ele ao nome escolhido para a sua companheira, Afrodite, este não passa de um nome, simples nome, “um nome

que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim” (p. 15), já que não é o significante que traz a liberdade da significação, e sim o significado plural que lhe é permitido na palavra literária, que não estabelece uma verdade única, como acontece na linguagem do mundo corrente. A nomeação do personagem feminino poderia assim ser entendida pelo mesmo processo usado pelo narrador-personagem na indefinição a que relegou a sua própria nomeação: seja pela ausência de um significante que represente unicamente um significado ou pela pluralidade de significados para um mesmo significante, a narrativa aponta para a ambiguidade necessária na composição do discurso literário.

Entretanto, obstante o múltiplo significado estabelecido pelo narrador para o nome da companheira, este é derivado de uma escolha. Não sendo um significante originado unicamente da fala narrativa da obra em questão, traz uma referência da linguagem do mundo que remete à simbologia da mitologia grega: Afrodite é a deusa do amor e representa a fertilidade e a fecundidade. (GRIMAL, 2000, p. 10). Seu nascimento é cantado pelo poeta grego Hesíodo no poema *Teogonia, a origem dos deuses*, obra que mostra a organização do mundo dos deuses gregos e apresenta sua genealogia, sua linhagem e sua distribuição de posicionamentos e honras. O poema é fruto de uma revelação divina feita ao pastor Hesíodo, quando este pastoreava ovelhas no monte Helícon, pelas Musas, filhas de Zeus, figura máxima no panteão dos deuses olímpicos e *Mnemosýne*, Memória, sendo assim, uma noção mítica de linguagem como manifestação divina.

Nascida da espuma branca que fermentou no mar quando o pênis ceifado de Urano fora ali arremessado por seu filho e ceifador Cronos, desde sua emersão das águas, a Afrodite mitológica teve como acompanhantes Eros e Desejo, deuses representativos do Amor e da vontade de união dos sexos, como canta Hesíodo:

A ela. Afrodite/ Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia/  
apelidam homens e Deuses, porque da espuma/ criou-se e Citeréia  
porque tocou Citera/ Cípria porque nasceu na undosa Chipre./ e  
Amor-do-pênis porque saiu do Pênis à luz./ Eros acompanhou-a,  
Desejo seguiu-a belo/ tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.  
(HESÍODO, 2003, v 195-202)

A Afrodite mitológica é, assim, símbolo da fecundidade e da fertilidade, figura representativa da união dos opostos através do sexo, como afirmam Giulia Sissa e

Marcel Detienne, no texto “Um falo para Dioniso”, do livro *Deuses gregos*: “Afrodite reina sobre o prazer sexual, sobre o ato de ‘fazer amor’, sobre os corpos que se misturam, sobre os viventes levados a entrelaçar seus membros, suas formas, quer pertençam ao mundo dos animais ou à espécie humana.” (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 267). A escolha do nome da deusa do amor e do sexo, representante da fecundidade e da fertilidade, pelo narrador-personagem na obra de Noll para a sua companheira, não sendo entendida por nós como aleatória, seria uma analogia à representação do mito grego, já que é pelo sexo que a comunicação entre o narrador personagem e o personagem Afrodite se estabelecerá de forma mais pungente no romance de Noll.

## 1.2 O Sexo

O sexo na obra é o meio de ligação mais visceral entre os dois personagens, e entre eles e os demais personagens. E se entendermos a relação do narrador-personagem com o personagem feminino como a relação da voz enunciativa e da sua enunciação, Afrodite, sendo o próprio processo narrativo, enunciação, escrita e linguagem como um todo, seria a imagem fecunda e fértil da voz narrativa. A imagem representativa do desejo que, através do sexo, na obra, é a forma incisiva de estabelecer o desenvolvimento da escrita: “Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui.” (p. 9). Assim, no “aqui”, o espaço literário, entre voz narrativa, o narrador-personagem, e escrita, o personagem Afrodite, o sexo se apresentará como o elo de concretização da linguagem. O corpo passa, assim como a palavra, a ser o contingente da linguagem literária. A fúria do corpo é a fúria do sexo que é a fúria da escrita. Uma escrita sexual, selvagem, que não se planeja e irrompe em toda a narrativa, permeando a ação dos personagens.

O narrador-personagem, assim como fez com a nomeação, intenta desfazer-se do passado, mas se volta para ele, ou o recria à sua vontade, ao relatar seu primeiro encontro com Afrodite, ambos na tenra idade, mas já com o corpo a vicejar e pronto para o sexo, ato que permearia toda a relação — e toda a narrativa. Na trajetória em comum de ambos, muitos são os extravios e os reencontros na sua errância pelas ruas da cidade, e a cada retorno se evidencia o caminho a percorrer: “E cada encontro nos

lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo.” (p. 24). O sexo é o elo entre os dois, e também o elo entre os dois e os demais personagens que interferem acidentalmente na narrativa. Seja pela sobrevivência, seja por um desejo desenfreado de prazer ou por um mero movimento de impulso, o sexo segue ao ritmo da narrativa, incessante e brutal.

O sexo permeia toda a errância dos dois personagens pela cidade e intensifica o ritmo da narrativa. Apesar de não haver uma exclusividade sexual entre os dois personagens, já que muitos são os extravios de Afrodite com outros homens — seja por desejo ou pela prostituição que mantém ambos — há uma dependência do narrador-personagem, que se mostra incapaz de se manter na prostituição para sobreviver, dependendo assim da venda do corpo da companheira. Os momentos de separação entre os dois sempre são provocados pelos extravios dela, causando nele uma necessidade tamanha que o desvia para tentativas sexuais fortuitas com outros personagens. Essas relações, no entanto, se mostram perecíveis, evidenciando que a fúria do sexo, que mantém o ritmo da narrativa, só retorna nos seus reencontros com Afrodite, através do único caminho por ele estabelecido, o do corpo, já que a ausência da companheira é também para ele a ausência do desejo sexual:

Afrodite é sábia, me torna forte novamente: abaixa o decote, mostra os seios sempre fartos, examina ligeiramente as panelas, desliga o fogão, despe o vestido, eu a admirando de joelhos, Afrodite ajoelha-se também, nua, abre minha braguilha, meu sangue está vivo novamente e lateja no pau inchado (p. 81).

Restituído o elo entre os dois, através do retorno de sua virilidade e da relação sexual de ambos no seu reencontro, a narrativa retoma o ritmo da fúria estabelecida pelo sexo. O abandono, no entanto, deixa-o consciente de ser desnecessário para Afrodite. Ela é independente, se subsiste sem ele, o que o leva a buscar a independência pelo mesmo caminho que a companheira, prostituindo-se nas ruas de Copacabana. Sua tentativa de auto-subsistência, apesar de inicialmente lucrativa, logo se mostra infrutífera. É dela, de Afrodite, que vem o grande filão, é através dela que o sexo continuamente ativo se transforma em sobrevivência para ambos. Afrodite, sendo a própria escrita, é imprescindível para a voz narrativa, o narrador-personagem, por isso ela é vitalmente necessária para a subsistência dele, já que: “É dela que tira sua existência, ele a fez e ela o faz, ela é ele mesmo, e ele é inteiramente o que ela é.” (BLANCHOT, 1997, p. 295).

Contudo, o ritmo alucinante da prostituição, da vida na cidade, causa um desgaste irreparável em Afrodite, que, envelhecida e mostrando sinais de loucura, se entrega a um sono quase-morte, “para se recuperar queira deus e voltar à flor de si mesma como quando a conheci: ela saiu de mim e eu dela, e logo depois fingimos que nos conhecíamos pela primeira vez e viemos andando e andando até aqui” (p. 96). Unificado à escrita pela elaboração do processo literário, a voz narrativa vê na “morte” desta o seu impasse: ir ou ficar? Tomado pela incerteza, constata, no entanto, ser quase nada além da visão dessa morte. Destituída da escrita, ela, voz narrativa, nada é, esvazia-se, torna-se uma voz que nada enuncia. E, aquela da qual já não pode se apartar, mesmo em estado de inanição, transcende à palavra (ao corpo) e se apossa de tudo ao seu redor: “ela é eu, as paredes, o banheiro, apossada de tudo, tudo recende a ela, tudo é Afrodite que se transborda pela janela para o ar, o mar.” (p. 99). Resta-lhe velar por sucessivas noites a cinderela cidadina, que ressuscita na terceira noite.

Afrodite retorna convalescendo entre a santidade e a loucura, descobre-se incapaz de escrever, desespera-se, não mais consegue organizar as palavras através da escrita. A ordem se inverte entre ambos, ele, o narrador-personagem, é agora imprescindível para a companheira, como o mestre que a ensinará novamente o alfabeto. Inicia-se um aprendizado como um aprendizado infantil, letra por letra, mas que, apesar do rigor técnico da correta colocação das sílabas, se entrega ao caminho que a mão conduz; escrever, refletem os dois, é navegar e ler o que a mão escreve:

Eu ia guiando o lápis apertando a mão de Afrodite quase até a dor porque sabia que aquele ato deveria ser um estímulo forte como quem se acha de repente novamente entregue à vida, deveria ser um exercício quase que de coração, porque se Afrodite imergisse novamente no sono talvez não houvesse mais volta, então eu apertava a mão de Afrodite contra o lápis quase levando aquela escrita à dor. (p. 128).

Era necessário dar autonomia novamente à escrita, mas o esforço se mostra vão, Afrodite não consegue mais escrever. E o sexo, que está intimamente ligado com o ato da escrita na obra, se mostra também impraticável entre os dois, quando se percebem impotentes. O fracasso da escrita é concomitante com o fracasso do sexo. Destituídos do elo mais forte de sua relação, e sem a possibilidade do sexo como meio de sobrevivência, desgovernam-se pelas ruas da cidade e isolam-se na quitinete de Afrodite, que recupera espontaneamente a autonomia da escrita. Mas, ainda impotente



para o sexo, portanto, para o trabalho, decaem na mendicância e são presos. A impossibilidade do sexo como propulsor do ritmo da narrativa interfere no movimento da escrita, que, no entanto, não podendo cessar, se fomenta em outro aspecto, quando entra em cena um novo elemento, o carnaval, em um ritmo de movimento da escrita tão vertiginoso que surpreende os próprios personagens: “digo a Afrodite que com a gente tudo acontece muito rápido, um turbilhão de coisas que parece inverídico, ninguém acredita, somos trucidados e estamos prontos pra outra no meio do Carnaval, tudo parece muito irreal, não sei” (p. 147).

A irrealidade e o inverídico das ações do enredo ganham propulsão através da fantasia crível que caracteriza o carnaval. Em uma sucessão de possibilidades narrativas, os dois personagens atravessam os quatro dias de farra carnavalesca em incessantes e insólitas situações, enquanto o sexo, ainda inviável para ambos, acontece intensamente entre os foliões pela cidade. Enquanto que, para o narrador-personagem e sua companheira, a folia carnavalesca se instaura como a substituta do movimento propulsionado pelo sexo: “subo a mão até a xota, te protejo, te quero, sou fiel como o cavaleiro medieval, em breve tresparemos novamente o gozo único o verdadeiro e tudo se resolverá, olha a batucada, os travestis, os mascarados” (p. 182).

Não somente por sua natureza sexual o carnaval intensifica o ritmo narrativo, com a característica muito próxima da fantasia proposta pela ficção da literatura, o carnaval funde a realidade e a mentira nas possibilidades dos disfarces. Assim, a voz narrativa apresenta a mentira possibilitada pelo avesso da normalidade que a atmosfera de liberdade da festa cria: “não acreditem eu continuo, não acreditem que essa nudez é real porque hoje é Carnaval e no carnaval tudo que acontece é fantasia ilusão mentira da grossa” (p. 153). No mundo sob a atmosfera do ritmo carnavalesco, invalida-se o que é apresentado, e as faces se invertem, estando sob a esfera do inverídico toda e qualquer ação: “Ninguém percebe ser aquilo uma verdade. É carnaval: a mentira reina” (p. 169). O carnaval, descrito como o terreno das possibilidades do relato inverídico se assemelha ao fazer literário, se o entendermos sob a perspectiva da linguagem literária proposta por Blanchot, no texto “Os romances de Sartre”, ao comentar os romances de tese, aqueles romances que desejam pactuar com a verdade, que veem nas palavras da literatura uma transmutação contínua do real em irreal, e vice-versa, na qual aspiram a acontecimentos, a detalhes verdadeiros, às coisas tangíveis, projetando-os no espaço imaginário que é dado como realidade:

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão.

(BLANCHOT, 1997, p. 187).

A fala do narrador-personagem, que ora se detém em lembranças confusas do passado, ora se perde em delírios de outras identidades e de outros mundos, mostra-se liberta do compromisso com o verídico: “Menti por quê? É que alguma coisa se retarda: preciso então preencher essa espera com histórias, se possíveis insinuantes, pois temo um desenlace que me revele todo pobre” (p. 221); assemelhando-se, assim, ao relato do engodo que é marca do texto literário para Blanchot e à fantasia da mentira que delinea o carnaval.

A mentira em forma de fantasia que permeia a celebração do carnaval mostra-se também como um desvio e uma inversão dos costumes instituídos pela sociedade. Mikhail Bakhtin, no seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, apresenta a base da sua teoria de crítica literária da carnavalização: “É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.” (BAKHTIN, 2005, p. 122, grifo do autor). Sob a ótica dessa transposição, o crítico examina e discrimina alguns momentos e particularidades do carnaval. Dentre eles, está a característica da aproximação entre os participantes do carnaval de forma ativa e sem divisões, o que, segundo ele, torna o carnaval um espetáculo sem divisão entre atores e espectadores. Dessa forma, não se contempla ou se representa o carnaval, “mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*monde à l’envers*).” (BAKHTIN, 2005, p. 122-3, grifos do autor).

Essa inversão do mundo que tira todos de seu comportamento usual aproxima toda a cidade ao movimento dos dois personagens de Noll que, habituados a vivenciar situações avessas às da familiaridade do dia-a-dia citadino, temem voltar ao cotidiano no qual não se adaptam na proximidade do fim da festa: “Me vejo sozinho em meio ao Carnaval, com medo da quarta-feira, com medo que o mundo me coma quando a folia acabar” (p. 183). A inversão da vida proposta pelo carnaval se aproxima mais do ritmo dos dois do que o vivenciado no cotidiano do mundo, invertendo, assim, o inverso, já

que, para o narrador-personagem, o fim do carnaval é o fim da normalidade e o retorno a um mundo que se lhe parece fora de ordem: “o sol surgindo cor de maravilha do fundo do mar e anunciando a Terça-Feira-Gorda último dia da Festa quando o Carnaval expira e tudo volta à insanidade normal” (p. 186).

O fim do carnaval e suas múltiplas possibilidades de fantasias levam os personagens a um estado de desespero. Afrodite cai como morta, e o narrador-personagem se evade em mundos distantes, através de delírios, onde seu passado se mistura a possibilidades somente possíveis no espaço no qual está inserido, o da escrita literária. Sem o sexo e sem o paliativo encontrado no carnaval, o narrador-personagem intenta se afastar de Afrodite, buscando uma nova identidade, afinal, “nada é tão real quanto a possibilidade de se criar uma nova realidade.” (p. 205). A escrita precisa continuar e a voz narrativa busca as possibilidades que a ambiguidade literária permite. Transmuta-se em uma velha dama, de tempos imemoriais, e reflete a sua infindável gama de possibilidades, já que o terreno do texto literário é incomensuravelmente fértil e possível:

eu poderia ter sido jogada no Tahiti com Gauguin à minha frente querendo me captar em cores mais que fortes, sempre foi assim porque eu poderia ter sido jogada toda negra e sem história numa tribo imemorial no seio da África, ou quem sabe num corpo de homem rijo em músculos eu poderia ter sido jogada na Roma dos Césares como patricio ou escravo, tudo poderia ter sido, ainda poderá talvez (p. 209).

Através de sínopes ou delírios frente ao espelho da Confeitaria Colombo, o narrador-personagem se evade ao seu passado, a outras formas possíveis de existência e a encontros místicos em espaços limítrofes onde há a decisão do retorno ao espaço da cidade ou o seu total exílio. O narrador-personagem busca a fuga do espaço literário, mas é irremediavelmente atraído de volta para ele, onde intenta retornar à sua errância e à sua companheira, que de volta da sua também evasão, devolve a ambos o desejo sexual, em um ritual sobrenatural, através de um despacho de macumba, quando o sexo volta a ser o propulsor da narrativa, permeando o retorno dos dois à errância e seus ainda vindouros extravios e retornos pela cidade, marcando novamente o ritmo vertiginoso da narrativa: “e eu me revelo na mais aguda plenitude quando o meu pau se entranha pelas vastidões encobertas de Afrodite, varando noites a fio meu pau penetra depois da longa ausência pela cavidade infinita de Afrodite” (p. 226).

### 1.3 O Silêncio

A Afrodite de Noll assim se assemelha ao mito homônimo, como patrocinadora dos atos amorosos e da união dos elementos. Dessa forma, ao se utilizar da representação da deusa grega, símbolo do desejo e do amor, no personagem Afrodite, através do sexo como elemento composicional da escrita, percebemos na referência ao mito pelo narrador uma releitura dessa simbologia já que, como enfatiza Giorgio Agamben, no texto “Édipo e a Esfinge”, do livro *Estâncias*: “O simbólico, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.” (AGAMBEN, 2007, p. 218-9, grifos do autor). Para o filósofo, a ambiguidade do significar se dá no paradoxo do signo, que é algo fragmentado e duplicado quando contém a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, mas que também é algo conjunto e unido enquanto esta dualidade se manifesta no único signo. Assim como não vemos a utilização do narrador-personagem como uma tentativa de interpretação do mito, já que, como reflete Italo Calvino, a interpretação externa sufocaria e traria empobrecimento ao mito: “A lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acréscimos que lhe impomos do exterior.” (CALVINO, 1990, P. 16). A alusão ao mito grego na obra de Noll parece intentar mais a uma dessacralização dessa simbologia, ao se utilizar da nomeação da mais bela deusa grega no personagem feminino, uma mulher comum que sobrevive se prostituindo e mendigando nas ruas de uma grande cidade.

A beleza suprema da mitológica Afrodite, eleita pelo julgamento de Páris como a mais bela deusa (GRIMAL, 2000, p. 355), ganha assim na obra de Noll uma nova representação: “Agora, não me queiram em perguntas de que cor são os olhos, se os cabelos fulgem a ouro, a prata ou puro breu, se há proporção equânime entre os órgãos” (p. 16). A beleza da Afrodite nolliana rompe no estado crepuscular, entre o sono e a vigília, momento em que a consciência cede seu lugar ao onírico:

Afrodite tem a mais poderosa das belezas: já notaram aquela hora em que o Silêncio se apossa de tudo e nos condena a súditos eternos?, nessa hora em que quase adormeço é que admiro devoto a beleza de Afrodite, tão devoto que nem lembro mais o que veio antes do Silêncio e sinto no Silêncio a ordem natural (p. 16).

Ao entendermos o personagem Afrodite como a elaboração da escrita, fazemos uma leitura do silêncio que o caracteriza, baseada na visão de Blanchot sobre o silêncio, como elemento intrínseco da literatura. Silêncio que não é ausência de fala, mas é uma fala que não traz em si uma mensagem, uma verdade elaborada e terminada. Uma fala que é um murmúrio que diz sem dizer e que quanto mais dela se ouve, menos se escuta. Um murmúrio que “Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo” (BLANCHOT, 2005, p. 320).

A entrega devota do narrador-personagem ao silêncio, à beleza de Afrodite, é a entrega da voz enunciativa à sua escrita, já que para Blanchot quem impõe silêncio à fala é o escritor, tornando a obra literária uma preciosa morada do silêncio:

o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diferente: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado. Não existe escritor sem essa aproximação, sem a passagem por essa prova.

(BLANCHOT, 2005, p. 323).

Esse o silêncio que é a beleza de Afrodite, a beleza de uma escrita que não traz em si a voz do ditador que impõe uma palavra de ordem, uma voz que é um murmúrio constante e “estilhaça o que por perto se espanta, o raio da tua voz tem o poder de paralisar os desaparecidos, os que querem te calar perdem instantaneamente a força para qualquer ataque ao som da tua voz, da tua garganta nasce uma voz sem nome” (p. 10).

Uma voz que traz no seu canto humano o aspecto do inumano que seduz como o canto das belas sereias gregas, seres metade animal metade mulher, que enfeitiçavam os navegadores com seus cantos e os atraíam para os rochedos, provocando sua morte para devorá-los em seguida. Blanchot interpreta literariamente o mito grego das Sereias, no capítulo “O canto das sereias”, de *O livro por vir*, onde enfatiza a imperfeição desse canto, que não satisfazia completamente os navegantes, apenas dava-lhes a entender onde o canto realmente tinha começo, conduzindo-os aonde o cantar começava de fato, não passando, assim, de um canto ainda por vir. Portanto, o canto era a navegação, a distância, e a revelação da possibilidade de percorrer essa distância, de fazer do canto o

movimento em direção ao canto. Mas, apesar do caminho dado pelo canto, os navegantes ou se precipitavam em um ponto aquém do canto ou o ultrapassavam, pois desejavam traçar racionalmente o caminho, não se deixando cair no abismo do canto.

O fracasso dos navegantes se dava pelo planejamento da navegação, pela sua intenção deliberada de atingir um ponto certo. Para chegar ao local desconhecido do canto era preciso se deixar levar por ele, entregar-se a ele sem precauções ou planejamentos. Deixar-se levar pelo canto, entregar-se a ele sem restrições, é o movimento visto por Blanchot para a composição literária. E chegar ao ponto do canto e nele deixar-se perder é escutar o chamado inumano desse canto, momento em que a narrativa, nas suas palavras, “torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar.” (BLANCHOT, 2005, p. 6).

No entanto, escutar o canto do inumano é também deixar-se tragar por esse canto, um movimento que não pode se efetivar sem a entrega e perdição imprescindíveis de quem o experimenta. Blanchot ilustra o seu pensamento com duas passagens literárias, a do canto VIII da *Odisséia*, de Homero, no qual o herói grego Ulisses burla o feitiço do canto das Sereias, amarrando-se ao mastro de seu navio, evitando assim ser tragado pelo canto sedutor que desfrutava. A essa entrega comedida, o teórico contrapõe a do capitão Achab, que leva a sua busca incessante por Moby Dick, a baleia branca que dá título ao livro de Herman Melville, aos confins do oceano em que se perdem caça e caçador: “Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu.” (BLANCHOT, 2005, p. 11). A narrativa literária está ligada a essa metamorfose, transformando profundamente aquele que escreve na mesma medida que transforma a própria narrativa. Assim é a voz da Afrodite de Noll, voz sem nome, inumana, voz da linguagem literária, que plasma voz enunciativa e enunciação na palavra literária, imiscuindo o narrador personagem e sua companheira em uma só voz: “Não queria contar dela. Ela é ela. Mas poderia dizer de mim sem ela?” (p. 24).

Afrodite é assim a escrita que é a continuação da sua voz enunciativa, que, metamorfoseada na sua elaboração, não pode ser apartada do que é sua própria essência. Por isso, o narrador-personagem atrela-se ao movimento de outro personagem, quando há o extravio mais prolongado de Afrodite. Plasmada na sua enunciação, a voz

narradora se deixa levar em um movimento de entrega total, mesmo que por caminhos suspeitos e inseguros, como é o caso da sua redenção ao menino índio — paliativo usado pelo narrador-personagem para suprir o extravio de Afrodite do qual falaremos melhor mais adiante — onde o desejo e o medo seguiam lado a lado, mas nem por isso impedindo o seu ato de entrega incondicional: “Começamos a subir o morro, eu e o menino subindo por precários atalhos, calados. Naquele silêncio eu me entregava ao menino, seja para onde for: eu vou.” (p. 47), ou ainda, “sem lhe perguntar nada absolutamente nada, sem tentar adivinhar o que quer que fosse, seguindo subindo seguindo subindo.” (p. 48).

O movimento da escrita é assim um movimento que não tem uma direção certa e nem um pouso determinado. Sendo um movimento que não busca a objetividade, não planeja também ser uma fala que intente uma utilidade. A fala inútil é a fala da qual a linguagem do mundo não pode tirar um proveito funcional. Assim, quando Afrodite enlouquece, e como uma das consequências da sua senilidade perde a capacidade de escrever, o que lhe resta é a presteza do companheiro para ajudá-la: “Perguntei em que eu poderia ser útil. Respondeu que já não tinha a menor complacência para com a utilidade. Agora só almejava a inutilidade” (p. 87). Mas a escrita não se quer funcional, Afrodite é a escrita que almeja a inutilidade. A escrita na obra é propulsionada pelo sexo, o meio de subsistência de Afrodite para si e para seu companheiro, que deixa de ter a função mercantil do trabalho no mundo e passa a ser um mero elemento de prazer, destituído, portanto, de uma utilidade do mundo prático: “Tanto, que já tinha sido despedida da boate e agora trabalhava só por prazer.” (p. 87).

A busca de Afrodite pela inutilidade é a oposição da fala literária à fala do mundo corrente, voltada para a utilidade de nossa relação com as coisas do mundo. A partir da postura do personagem, entrevemos duas formas de linguagem em oposição, que nos remete ao texto “Palavra bruta, palavra essencial”, de Maurice Blanchot, que se encontra no livro *O espaço literário*, outro texto de Blanchot que complementa o que antes havíamos comentado sobre a distinção entre a linguagem literária e a linguagem comum. O paralelo entre a linguagem do mundo corrente e a linguagem própria do fazer literário é enfatizado pelo teórico, que estabelece a distinção dos dois tipos de linguagem, definindo-as como palavra bruta e palavra essencial. A fala no estado bruto está relacionada com a realidade das coisas e é utilitária, tendo como função primeira servir para nosso relacionamento com os objetos: “porque é uma ferramenta num

mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável” (BLANCHOT, 1987, p. 33).

Se a fala em estado bruto relaciona-se com a realidade das coisas, aproximando-as e representando-as, a fala essencial, em contraposição, “distancia-as, fá-las desaparecer; ela é sempre alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 1987, p. 32), busca a significação primeira, não se quer presa à utilidade dada à palavra pelo mundo, como mostra o discurso passional de uma Afrodite desencantada com a cidade e seus habitantes que, entre o pasmo, o escárnio e a pena, assistem ao insólito espetáculo de uma fala associada por todos à anormalidade, à loucura, à doença:

é que transito entre eu e o mundo sem a canalização da fala que quando se ouve já não é mais a intenção original de quem a formulou eu não, eu dou o meu pensamento em bruto porque quando a palavra chega ela só consegue anunciar o que já se revestiu de alguma coisa posterior [...] não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu no ato de alfabetização (p. 263- 4).

Apesar de se impor aos transeuntes desavisados, a fala de Afrodite não busca estabelecer verdades, é uma fala que se aproxima do silêncio da fala literária, “ela é imponente, ela impõe-se, mas nada impõe.” (BLANCHOT, 1987, p. 33), traz em si o rumor essencial citado por Blanchot, e a busca incessante do narrador-personagem por Afrodite é a busca pela intimidade com esse rumor, é o desejo de a ele se entregar, na metamorfose imprescindível na composição do texto literário, onde a voz narrativa já pertence à escrita antes mesmo de elaborá-la:

ah se eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível. Falo e falo por essas ruas de Copacabana à procura de Afrodite, a quem pertenço desde os idos em que não me conhecia (p. 21).

#### **1.4 A Errância**

Apesar da quase unificação do forte elo entre os dois personagens, a relação de ambos não é uma relação fixa e inseparável. Afrodite tem o movimento do personagem liberto que não se aprisiona e não se fixa, seja em um trabalho, em um lar ou em uma



relação afetiva de exclusividade. Por muitas vezes, ela se desvencilha do narrador-personagem em busca de novas aventuras sem deixar rastros. A relação de dependência dele por ela se mostra evidente pelo estado de inanição no qual ele afunda, quando se vê abandonado pela companheira. Em um dos extravios mais prolongados de Afrodite, o narrador-personagem míngua a ponto de ser hospitalizado. O extravio de Afrodite pode ser entendido como o da escrita que abandona o autor, que ganha autonomia e se desvencilha da voz narrativa, ora subjugada a ela, ora definindo seu próprio caminho. O enfraquecimento do narrador-personagem ao ser abandonado pela companheira é o da voz narrativa sem a sua escrita, já que estão tão imiscuídas que não pode haver separação entre as duas, tornando-se, assim, metamorfoseadas, de acordo com o processo referido por Blanchot, já aqui citado: “É dela que tira sua existência, ele a fez e ela o faz, ela é ele mesmo, e ele é inteiramente o que ela é.” (BLANCHOT, 1997, p. 295).

A ausência de Afrodite poderia ser substituída através do poder narrativo do narrador-personagem. Elaborador da narração, ele teria a possibilidade de evocar um novo personagem a quem pudesse atrelar o movimento da escrita, nomeá-lo, dar-lhe uma história que se tenha entrelaçado com a sua própria em algum momento aquém do narrado e dar-lhe uma função, a do conforto para a voz que precisa da escrita para prosseguir: “quem sabe algum amigo do ginásio, talvez chamado Lourenço, mas o Lourenço não existe, jamais existiu, o Lourenço habita o limbo e não me ouve, mas a qualquer momento pode ser acionado porque não aguento” (p. 35). No entanto, essa possibilidade se mostra inviável, a escrita não está assim tão subjugada à voz narrativa. Impossibilitado de acionar esse auxílio, ciente da improvável volta da companheira e incapaz de se subsistir, o narrador-personagem direciona sua errância para a de um menino baleado, um jovem com rosto de índio, seu vizinho de leito, com quem foge do hospital para as ruas da cidade: “Sentindo um enorme prazer de seguir o menino aonde quer que fosse sem lhe perguntar nada absolutamente nada, sem tentar adivinhar o que quer que fosse, seguindo subindo seguindo subindo.” (p. 48).

O menino índio ocupa o lugar de Afrodite, dando ao narrador-personagem o caminho a ser seguido, já que seu movimento só pode dar continuidade se atrelado ao passo de outro personagem, mesmo que seja em uma escolha aleatória: “Saio e miro a rua: uma pessoa se abandona ao meu olhar, digo a mim mesmo que devo segui-la, apropriar-me do seu destino” (p. 203). Na sua errância à deriva, desprovida de objetivo,

mostra-se incapacitado de conduzir seu movimento individualmente; dessa forma, o narrador-personagem evidencia a sua impossibilidade de auto-subsistência. Restabelece a errância pela cidade, tendo o menino índio como companheiro, e, apesar de conhecer novamente o paradeiro de Afrodite, decide não procurá-la, o que comprova que a errância do narrador-personagem só se atrela ao movimento de um personagem por vez. No entanto, o menino índio também se extravia. Diferentemente de Afrodite, que tem o poder de decisão sobre o seu caminho, o menino é levado pelos acontecimentos do enredo, e, envolvido com o tráfico de drogas, é assassinado pela polícia, relegando o narrador-personagem novamente ao abandono da escrita, já que, mais uma vez, o desenrolar da ação parece fugir ao seu domínio.

Completamente aturdido com o desfecho da aventura amorosa, é levado pelo decorrer dos acontecimentos sem ter nenhum poder de neles interferir. A impotência da voz narrativa perante os acontecimentos do enredo e os movimentos e os destinos dos demais personagens é o risco do autor perante a sua escrita, de acordo com o pensamento blanchotiano, que entende o fazer literário como um movimento de entrega, em uma navegação exposta a intempéries, sem uma rota ou um porto seguro de chegada.

A morte do menino é um desfecho oposto a uma situação similar já ocorrida antes com Afrodite, que, atingida por uma bala perdida no pé, é salva pela decisão da voz narrativa: “abruptamente penso que devo salvar Afrodite, não posso deixá-la nesse lodaçal sem volta, temos um destino ainda a cumprir.” (p. 19). Dessa forma, o narrador-personagem ora é levado pelo desenrolar da escrita, ora detém o controle do seu movimento, mas ainda assim é subjugado a ela, já que o pé sadio de Afrodite, representação da escrita e de seu movimento, é o pé que guia a sua errância: “esse pé anda como se avulso em direção a nada pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, e sigo esse pé porque confio na sua busca” (p. 20). Portanto, ao se perceber sem ela, seu sustentáculo, e sem o paliativo encontrado no menino, ele se perde nos arredores da cidade sem consciência do espaço e do tempo em que se encontra.

Após a morte do menino, preso e submetido a exaustivos e violentos interrogatórios, o narrador-personagem é abandonado em um beco qualquer pela polícia. Fora do seu espaço habitual e sem outro personagem ao qual atrelar sua errância, perdido, sozinho e debilitado, esforça-se por continuar a caminhada,

cambaleando pelas ruas e tentando se situar no estranho cenário que, aos poucos, reconhece ser ainda o da cidade: “e fui andando como que readquirindo pouco a pouco o sentido do espaço, os passos se firmavam e de repente identifico que eu estava na Saúde. Era o Rio, a cidade. Era o Rio. Ainda o Rio.” (p. 72). Recuperada a noção de espaço, se firma no imperativo do movimento contínuo de sempre avançar não importando para onde e retoma a errância, agora ainda mais desgovernada.

A escrita, assim, se quer incessante, por isso, apesar do extravio de Afrodite ser também o extravio do movimento da linguagem, que debilita a voz narrativa que a enuncia, o narrador-personagem insiste no movimento e retoma a sua errância: “Há um ritmo nos passos, na chuva, na tarde que cai. Ritmo balbucio como se estivesse reaprendendo a falar” (p. 75), evidenciando a ligação direta entre o movimento contínuo dos personagens e a elaboração da escrita, na associação que faz da sua reabilitação da errância com o ato da fala. A errância do personagem tem assim uma ligação direta com a escrita, ambas com um movimento contínuo e desgovernado.

O retorno do narrador-personagem ao movimento, assim como à linguagem, se dá sob a chuva, que fornece os elementos que o orientam na recomposição da sua errância: “Cada passo faz um som úmido que vou escutando pra manter o ritmo.” (p. 75). Dessa forma, fala e movimento são reconstituídos durante seu vagar desatinado, a partir da recomposição do cenário da cidade, único espaço possível de concretização da linguagem, quando ele se percebe entrando em Copacabana, bairro da cidade do Rio de Janeiro que se apresenta como ponto de convergência predominante na narrativa para os dois personagens centrais, local certo do retorno de seus extravios, firmando-se, assim, como o espaço narrativo por excelência: “E me acho em Copacabana e vejo aí que meu faro tinha razão, era Copacabana que eu buscava [...] Tudo me alicia os ouvidos para entrar na atmosfera difusa de Copacabana e ser mais um dentro dela” (p. 75- 6).

Restituído o movimento da errância, novamente na cidade, espaço propício para a elaboração da escrita, tudo que aparentemente se encontrava estagnado volta ao ritmo da continuidade, restabelecida através da fluidez da chuva, que é próprio da escrita nolliana: “arrio a calça, sento no vaso, e a mijada e a cagada começam a escorrer uníssonas e profissionais, como se estivessem havia muito preparadas pra essa performance. A cagada líquida e clara, o mijão amarelão e grosso, e eu os olho comovido agradecendo à chuva.” (p. 79).

O movimento contínuo pode ser também observado em passagens nas quais a velocidade ou a intensidade da ação, o sexo desenfreado ou o efeito causado pelas drogas, por exemplo, impõem um ritmo tão intenso que atropelam a própria marcação da escrita, já que nessas passagens não há nenhuma pontuação, causando um efeito de escrita e leitura contínua, sem os freios dos pontos e vírgulas, desenvolvidas em parágrafos de páginas, indicando o momento que a velocidade se intensifica:

Depois enrolou uma nota de um cruzeiro novinha, pegou um pedaço de vidro com dez fileiras de pó, meteu a nota pela cavidade do nariz sem narinas e aspirou quatro fileiras passou o vidro para o menino que cheirou cinco o menino passou o vidro pra mim e eu cheirei quatro passei pra outro leproso e assim eles foram passando um pro outro e o vidro ia passando e mais fileiras eram postas e a grande ceia de pó entrava noite adentro os leprosos andando alguns tortos outros com seus cajados e outros ainda aninhando-se sobre uma pedra envoltos nos seus panos e conversavam alegrias bobagens festejando a reunião em altas gargalhadas algumas escopetas deitadas no capim outras fixas em alguns pedaços de mãos eu e o menino nos sentamos juntos debaixo de uma paineira e começamos a andar por conversas que nos deixavam muito próximos (p. 50)

Esse ritmo marca a errância incessante do narrador personagem e de sua companheira, elemento iniciador do movimento narrativo: “não termos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso” (p. 10), ganha perspectivas ilimitadas, quando apresentada na trajetória de outros personagens. O movimento contínuo ganha um viés patológico, físico e mental, quando o movimento incessante dos personagens secundários é mostrado de forma literal: os personagens erram à deriva, movidos por uma força que não podem controlar ou impedir, só sendo detidos por sua morte física. É assim com Camila, a jovem filha de uma portuguesa moradora do bairro da Saúde, que com um coração grande demais para sua idade, nas crises de palpitações, se perde na errância em busca de alívio, “esses dias, durante um ataque saiu andando e foi dar na Central do Brasil queria porque queria entrar num trem e dar a volta pela Terra assim falava ela” (p. 74), e finda por morrer de andar.

Outro personagem que se perde na errância até a morte está na ascendência do narrador-personagem, que retorna na memória ao momento em que seu pai, desaparecido por dias, vítima de uma perturbação mental, é encontrado morto:

Arteriosclerose é isso — o sujeito já sem canais com a mente vai se esquecendo que existe, e que o estado muitas vezes quando chega à

saturação faz com que o indivíduo bata perna atrás do que perdeu, a morte o assalta geralmente quando ele vê que o que perdeu foi a vida e todas as suas possibilidades, e aí então ele expira como a única solução. (p. 241).

Dessa forma, as ações do enredo se desenvolvem no ritmo imposto pela voz narrativa que tem como imperativo primeiro dar continuidade incessante aos seus movimentos, o que interpretamos ser a sua errância pela cidade o próprio movimento da escrita, que não se quer imutável e estabilizada e nem busca uma intenção estabelecida ou um objetivo certo, apenas se manter em andamento contínuo, o que o espaço da cidade grande, com sua movimentação e agitação usual, propicia: “preciso andar, continuar andando e não tenho documentos, dinheiro, sou apenas esses passos agora apressados pela Copacabana em direção nenhuma, não me perguntem, nada me diz respeito, sou fulano, sicrano, beltrano, ninguém.” (p. 77).

## 1.5 A Cidade

A cidade retratada na obra, com seu entrecortado de ruas e movimento intenso, propicia o ritmo errante e frenético da narrativa. E o bairro de Copacabana, com o vai e vem constante de transeuntes e trânsito alucinado e ruidoso, à noite, se torna palco dos profissionais do sexo que fazem dali o seu local de trabalho. Esse é o espaço no qual a linguagem narrativa do livro de Noll encontra condições de se desenvolver com sua fremeça peculiar.

Copacabana é o marco inicial da narrativa e seu ponto de convergência, e comporta assim a representação do ritmo acelerado da cidade ficcional que é o ritmo da própria escrita, fornecendo um espaço de movimento intenso e sexo ocasional e frequente que são as marcas de uma linguagem selvagem e vibrante. Com um ritmo particular, que é a marcação do próprio ritmo da linguagem, o bairro se estabelece como um espaço dentro do espaço, uma cidade dentro da cidade, onde a errância dos personagens se desenvolve com mais intensidade, assim como o ritmo das situações vivenciadas por eles, o que explica o atordoamento do narrador-personagem, ao adentrar novamente o bairro, no restabelecimento da sua errância, evidenciando uma velocidade no movimento peculiar do bairro de Copacabana: “Estranho mais ainda o

adiantado da noite porque a minha lentidão se choca com a realidade. Por onde andei tão lento que não percebi?” (p. 77).

A cidade do Rio de Janeiro da obra conserva as características da cidade do mundo real e é apresentada pelo narrador-personagem como um cenário apocalíptico pontilhado pelo crime, violência e prostituição, marcas negativas que maculam o cotidiano do mundo citadino e que, na nossa leitura, são as marcas que pontilham o ritmo vertiginoso e à deriva da elaboração da linguagem literária. Assim, apesar das demarcações de detalhes geográficos, culturais e sociais retratados, não percebemos a cidade da obra como uma representação da cidade do Rio de Janeiro do mundo real, tampouco entendemos a errância dos personagens como um reflexo do desterramento do homem contemporâneo frente ao desfacelamento social, tantas vezes apontado no cotidiano do mundo urbano.

As ruas e os bairros, assim como o ritmo e a violência da capital fluminense, ao serem transportados para a obra, ganham uma nova dimensão, a dimensão da composição literária, do desenvolver da linguagem. Já que, como salienta Michel Foucault, no texto “Linguagem e literatura”, a inserção de toda palavra na página de uma obra é um aceno para algo que é a literatura, deixando de ser palavra normal e comum, não mais trazendo em si sua referência primeira, a do mundo corrente, ganhando, assim, uma nova apresentação: “Pois, para dizer a verdade, nada em uma obra de linguagem é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é verdadeira linguagem. Não há uma única passagem de uma obra que possa ser considerada extraída da realidade cotidiana.” (FOUCAULT, 2000, p. 144).

A cidade ficcional da obra de Noll não intenta refletir a realidade do mundo dos homens, mas traz ainda, na errância dos dois personagens, a dura realidade da vida no mundo citadino, um espaço marcado pela frieza das relações interpessoais e da impossibilidade de uma estabilidade cotidiana. Um espaço que abriga duas dimensões, que Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam, em “O liso e o estriado”, do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, como de naturezas contrárias, definidas por eles como espaço liso e espaço estriado. O primeiro seria o espaço do movimento, do nomadismo; o segundo, o da fixidez, do sedentarismo. O espaço urbano, a cidade, é definido por eles, como um espaço estriado por excelência, mas que, no entanto, só existe comportando o espaço contrário: “os dois espaços só existem de fato graças às

misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180). A cidade se converteria no espaço contrário, o liso, no seu desenvolvimento espacial acelerado que desemboca em “imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 188-9).

Assim, a cidade que comporta o cotidiano da organicidade, do trabalho, da estabilidade, também traz em si o espaço do movimento, da mobilidade, quando aquele que nela habita o faz à margem do seu estado organizacional: “mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para criar um espaço liso.” (p. DELEUZE; GUATTARI, 199, p. 214). A errância do narrador-personagem e de Afrodite pelas ruas da Cidade, à margem de uma estabilidade social, é a transição de um espaço destinado à fixidez para o do movimento, do estriado ao liso, através da continuidade necessária para o desenvolvimento da linguagem. Ao estipular a não-nomeação para si e sua companheira e rejeitar a condição de cidadão inserido no mundo da ordem, do trabalho e da fixidez, propicia o movimento incessante em um espaço destinado à fixação. A errância dos personagens, assim, se desenvolve na outra perspectiva da cidade, oposta ao estado da ordem e da estabilidade, como mostra a queixa de Afrodite para o companheiro: “a gente tá ficando assim como a gente pensa mendigo sem prever, é só essa coisa da gente deixar ir deixando, não conseguir nem procurar emprego não conseguindo emprego faz tanto” (p. 24-5).

Como contraponto a esse ambiente hostil, o campo surge na obra como um idílio utópico distante da dura realidade da cidade grande, na qual o narrador-personagem está inserido. Durante o extravio prolongado de Afrodite, no despertar da primeira noite com o menino índio, o narrador-personagem se depara com um quadro na parede do hotel em que passaram a noite: “Esfreguei os olhos e quando os abri dei de cara com a paisagem na parede: uma estradinha volteando entre montes e pedras e ao redor o verde, muito verde enchendo a parede do quarto e me deu vontade de passear com o menino por aquela estradinha” (p. 55). A idílica paisagem se transforma em um utópico cenário para uma situação inviável para quem se encontrava entravado nas malhas da cidade.

O paralelo entre cidade e campo é comentado por Antonio Candido, a partir da equação estabelecida pela escritora argentina Beatriz Sarlo entre transformação urbana e utopia rural, no seu livro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920/1930*. No livro, a escritora discorre sobre a modernização da cidade de Buenos Aires e do olhar que, entre outros, o romancista argentino Roberto Arlt tem da cidade: “A cidade como inferno, a cidade como espaço do crime e das aberrações morais, a cidade oposta à natureza” (SARLO apud CANDIDO, 2001, p. 240). No debate que faz sobre a fala da escritora do texto “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”, no livro *Literatura e História na América Latina*, Candido define esse olhar da cidade em oposição ao campo como visão impura da cidade, já que ele mira não somente a cidade como ela se apresenta no momento da contemplação, que seria, então, a visão pura da cidade, uma visão que não mistura a mirada urbana com outras miradas possíveis. O paralelo entre transformação urbana e utopia rural se observa no livro de Noll, a partir da visão indignada do narrador-personagem da cidade que habita:

Se alguém nunca viu o Rio entrando numa segunda-feira de verão, as pessoas entrando na rotina rompida mal e porcamente no fim de semana, a feira vendendo frutas e legumes podres envolta em moscas ao pé do prédio, se alguém nunca viu o Rio assim não teve oportunidade de conhecer a pior cidade do mundo. Improvável outra. (p. 97)

Como oposição à realidade que confronta, a utopia se apresenta no desejo de percorrer o espaço natural com o menino índio, assim como a esperança de se estabelecer no interior na promessa da vida natural feita por Afrodite. No entanto, a única realidade plausível que o espaço citadino permitiria é contrária aos anseios de natureza aos quais o narrador-personagem aspirava. O envolvimento com um garoto traficante, nas crônicas policiais da cidade do Rio de Janeiro, tinha como destino certo o assassinio. A realidade da cidade era aquela vivenciada até então por ele e Afrodite, um amor revelado pela crueza do sexo através da miséria citadina. Por isso o olhar de inverosimilhança do próprio narrador-personagem para a sua relação com o menino, relação antípoda àquela vivida por ele e Afrodite: “Então eu não entendia e ninguém acreditaria nesse rompimento das expectativas normais dos cidadãos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Foram dias dos mais felizes. Poucos como aqueles.” (p. 58).



O anseio do narrador-personagem pela vivência no campo com o menino seria, assim, uma tentativa de estabilização entre narrador e escrita. Com um ritmo oposto ao da cidade, o espaço campestre possibilitaria a estabilidade ansiada pela escrita, que por mais errante e incessante que seja, busca sempre a estabilização. No entanto, a estabilidade é um estado impossibilitado para a escrita, que deve sempre se manter em movimento contínuo. Por isso, a angústia do narrador-personagem se confirma e o romance com o menino índio finda com sua morte, enfatizando a impossibilidade do idílio na cidade.

Além do espaço no qual se desenrola a ação do enredo, a cidade da obra, marcada com maiúscula, é a Cidade, personagem que interfere no desenrolar da narrativa, sujeitando todos os outros personagens às condições impostas na vivência do mundo urbano. Espaço literário que é a própria expressão da linguagem, a Cidade toma corpo e se desenvolve à revelia da voz narrativa do narrador-personagem — essa também subjugada a uma escrita que lhe impõe seu movimento: “Era eu e o menino soltos pela Cidade, e se algo acontecesse não seria vindo do menino mas de vocês todos que não atenderam a meu chamado para que o menino fosse salvo e não se transfigurasse no bandido que eu temia” (p. 59). A Cidade aprisiona os personagens em seu labirinto de ruas de concreto e delinea o ritmo no qual a narrativa se desenvolve, fremente e incessante, atropelando as ações que não seguem esse ritmo e relegando-as às margens da narrativa, apagando-as da escrita que se quer sempre frenética: “Prometi não lembrar mais o menino, negar seu possível alento, preservá-lo de mais uma cilada, apagar sua existência como se passa a borracha na linha do destino — e o menino existira?” (p. 67).

A morte do menino índio é a morte da tentativa de estabilização da escrita. Morador da Cidade de Deus, integrante de gangue e traficante de drogas, o menino vindo de Morragudo, interior do estado, já se adaptara ao ritmo violento da cidade grande, mas trazia ainda no sorriso imberbe a inocência e a pureza do campo que seduziam o narrador personagem: “e eu mais uma vez espantado com aquela criança excitada com o mar, com uma criança traficante de cocaína excitada com o mar” (p. 57). O menino surgiria ainda no relato de uma matrona portuguesa, mãe de Camila, moradora do bairro da Saúde que acolhera o narrador personagem quando ele lá fora jogado pela polícia. Ele acudira sua filha que morrera de uma espécie de “errância crônica”, chegando ao descanso nos seus braços: “parecia um indiozinho adolescente

que eu via na revista ainda lá em Portugal e que me dava vontade de vir para o Brasil, aquele indiozinho puro como a Natureza todo sorridente e curioso diante da fotografia” (p. 140).

O menino índio como representação da pureza natural, da estabilidade, estados contrários ao caos urbano que é associado ao caos da escrita, não permanece. A Cidade alicia qualquer possibilidade de pureza, corrompendo o natural, representado pela figura do garoto inocente que vem à cidade grande, seduzido por seus prazeres artificiais, e nela se perde. É assim que Afrodite, em uma crise de indignação com o sistema inclemente da Cidade, grita seu manifesto:

Não, não há perdão pra quem bota nos olhos do menino de Morragudo o êxito do prazer artificial. Prefiro minha desgraça, minha infelicidade, minha dor, e com elas eu ficaria numa jaula exposta à visitação pública se com isso pudesse salvar. E quando o menino de Morragudo viesse me olhar eu cuspiria entre as grades no seu olho e o cegaria com meu sal porque meu sal é o sal da terra. (p. 102).

A possibilidade da estabilização, inviável com a morte do menino índio, surge na promessa do próprio movimento da escrita. Uma casa de uma tia, no interior, com o trabalho de plantar e colher, tirando daí o sustento, é a promessa de Afrodite para o narrador-personagem. A escrita, assim, intenta o repouso, a estabilidade só possível fora do ambiente da Cidade, espaço degradante que aprisiona o narrador personagem e sua companheira, e que, no entanto, é derivado da composição da própria voz que o elabora. A Cidade como espaço degradante é o cenário adequado para uma escrita em carne viva, que não se pode fazer suave: “Me esmero em compor cá dentro alguma paisagem que substitua essa ruim daqui, sim, porque me fere saber que tenho muito mais dores a mostrar que júbilos” (p. 12).

O movimento contínuo e errante dos personagens pelo espaço urbano, destituído de destino ou motivo, tem, portanto, imbuído em si a esperança da chegada em um pouso onde cesse o ritmo alucinado que os emaranha. Com sua errância atrelada ao movimento da companheira, por ser ela a própria escrita, o narrador-personagem guia-se pelo desejo da voz de Afrodite que, até então incessante, aspira ao repouso: “Agora quero sentar no degrau da porta e poder só olhar o repolho que plantei rechonchudando, não é o jeito de ficar boquiaberta de natureza não, é só eliminar dos olhos o excesso, não me deixar ir pela correnteza das palavras mas pela diligência do trabalho” (p. 216).

Ao não querer se deixar levar pela correnteza das palavras, Afrodite, a escrita, quer se tornar estável, ou seja, deseja o não-literário, a palavra de acolhimento, a palavra do dia.

Guiado pelo movimento de Afrodite, o narrador-personagem segue a companheira e os dois caminham pelas ruas da Cidade em uma peregrinação derradeira, na qual ela entoa um discurso para uma plateia que se divide entre a admiração e o escárnio. Buscam a normalidade de um mundo só possível fora da cidade, espaço literário que inviabiliza toda e qualquer tentativa de estabilidade: “deixaremos o Rio justamente para voltarmos à normalidade de um dia atrás do outro.” (p. 212). Entretanto, a promessa de uma vida ordinária mostra-se vã, a saída da Cidade não lhes é possível: “Afrodite inclina a cabeça e me olha toda compadecida, me confessa quase em sussurros que a tia no Sul nunca existiu, nem muito menos um mato pra onde ir, nada, estamos ilhados na Cidade, nem horta nem pomares, nenhum cais onde aportar o nosso idílio” (p. 269). A escrita busca evadir-se, mas está presa ao espaço literário, a Cidade. E resta ao narrador-personagem manter o único movimento que lhe é possível, o de se deixar seduzir pela escrita e por ela ser guiado, no ritmo que lhe é peculiar, o da permanente errância: “admiro Afrodite e me achego como se da primeira vez...” (p. 270).

## **1.6 A Memória**

O fracasso da tentativa de deixar para trás a vida caótica na cidade e se estabelecer na tranquilidade do campo revela a impossibilidade de evasão do espaço literário para os personagens. Por mais que intentem se libertar desse espaço sempre são tragados de volta para ele, não lhes sendo permitida a estabilidade, já que para Blanchot, como mostramos anteriormente, a escrita literária não busca a objetivação, e se estrutura na ambiguidade, elemento de instabilidade. A partir dessa impossibilidade de evasão do espaço literário, intentamos uma leitura da fala do narrador personagem, que se volta para o seu passado quebrando a sua própria premissa de estabelecer uma narrativa que se foca no presente, como uma derivação de uma já tentativa anterior de evasão, só podendo ser entendida se acompanharmos os arrimos que o levam ao elemento presente na sua negação inicial: o passado.

O passado está entre os elementos que a negativa imperiosa do narrador-personagem exige que sejam deixados para trás, antes do começo da ação que se inicia com a sua negação de se autoneamar. Em uma narrativa que se estrutura no momento de sua enunciação, toda e qualquer vivência anterior é desnecessária: “Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante” (p. 10). Instituir o agora como marco inicial do movimento de ambos é libertar-se de toda e qualquer pré-concepção, em uma tentativa de se despir de toda convenção aprisionadora, entregando-se a um caminho que se fará a partir de sua própria elaboração, tanto para si como para sua companheira: “despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos” (p. 10).

Contudo, é a mesma voz que relega o passado à obscuridade que o traz à tona, na lembrança de uma infância infeliz que não se adequava ao mundo que o rodeava, e que, desde então, demarcava o porvir do narrador-personagem: “o que de certo modo me tornou cético quanto ao meu próprio destino” (p. 13). Residente em um internato, se distinguia dos demais por uma personalidade contemplativa, que perdia o olhar acompanhando fins de tarde e recitava poesias na frente da cruz. Avesso aos esportes e à matemática, percebia lentamente o que só se confirmaria pouco mais tarde nas páginas dos livros, quando desejou ser artista: vivia a “destilar alguns suplícios sobre aquela vida colegial árida e repetitiva, suplícios que saíam a pousar provocadores sobre a pequena embora pesada realidade com a intenção compensatória de transformá-la numa matéria mais fina, incomensuravelmente mais suportável.” (p. 195).

Sabotado pelos padres e colegas, que nenhuma atenção davam às suas frustradas tentativas de comunicação, isolava-se no quarto em leituras de livros, aspirando a sonhos de redenção pelas narrativas que se embaralhavam com sua realidade cotidiana: “Estaria eu vivendo dentro das páginas do livro que começava a ler?” (p. 195), sentia-se aturdido de dor pela vida no internato, quando aconteceu o encontro que o libertaria daquele mundo que lhe era insuportável:

Foi, talvez, por essa época que, num passeio solitário pelos confins do imenso jardim do internato, eu descobri Afrodite. Estremunhado pela dor de pertencer ao internato divisei entre árvores o velho poço que desconhecerá até ali, e uma menina de vestidinho branco encostada no poço me chamava com o dedinho, a menininha sorrindo como a imagem de um oásis (p. 204).

O relato do primeiro encontro com Afrodite é feito em uma das lembranças do passado que acometem o narrador-personagem em momentos de rompimento com o mundo narrativo no qual ele está inserido. Por delírio de febre, sonho ou desmaios, ele se evade do presente narrativo e se projeta no passado aquém do narrado. Esse primeiro encontro com Afrodite é rememorado mais de uma vez, com maior ou menor precisão — e às vezes até confusão — de detalhes, mas sempre enfatizando o sexo como o primeiro e mais forte elemento entre os dois. Todavia, outro primeiro encontro é relatado pelo narrador-personagem, diferindo em tudo do anterior: “lembro como conheci Afrodite no Bar dos Estudantes. Brincamos que éramos noivos antigos, peguei a mão branca de Afrodite, havia o amigo que nos apresentara” (p. 233).

Afrodite, ainda criança, entra no mundo adolescente do narrador-personagem; surge mais tarde em um bar de estudantes, apresentada pela primeira vez por um amigo em comum, que morre logo depois, tendo esta como única função na narrativa. Em outra passagem, na evasão de um sonho febril do narrador-personagem, que rememora sua juventude, o primeiro encontro no poço é sonhado pelo então jovem, em um sonho dentro de um sonho: “Sonhei que Afrodite sempre existira aquém ou além da minha vida” (p. 123). E então, no calçadão da Avenida Atlântica, onde a narrativa se inicia, ambos se reconhecem, nada mais importando, a não ser ter os dois um curso em comum.

Afrodite surge para o narrador-personagem como um oásis, libertando-o de um mundo que o aprisionava sem possibilidades de fuga. No entanto, dele saiu sua própria libertação. Afrodite, elaboração da escrita, é a composição do narrador personagem de uma possibilidade de evasão do mundo que o cercava, introduzindo a narrativa de sua errância pela cidade com a companheira dentro de uma narrativa, a do jovem interno, desiludido com a sua existência: “ela saiu de mim e eu dela, e logo depois fingíamos que nos conhecíamos pela primeira vez e viemos andando e andando até aqui por absoluta incapacidade de aderir ao que nos foi oferecido” (p. 96).

O marco inicial dado pelo narrador-personagem com o batismo de Afrodite delimita um espaço ficcional que se contrapõe com a sua realidade, que, entretanto, é também um componente ficcional. A errância pelas ruas do Rio de Janeiro, sem nome ou passado, direcionada pela companheira, é o produto da metamorfose na qual se imiscuíram a elaboração literária e seu elaborador, este já um resultado de elaboração

ficcional, que resulta em uma narrativa inserida em uma narrativa, na tentativa do narrador personagem de se evadir do espaço literário em outro espaço também ficcional:

Lembro ter perdido abruptamente a memória, o passado em brumas, não recordava ao menos meu nome, nada, a cabeça transportando em torvelinho a imagem dela, talo ardente na medula, eu disse Afrodite, assim eu te batizo — Afrodite — assim eu te nomeio pra toda a existência, assim eu te escolho. E anoiteceu no mais rápido crepúsculo da minha vida, e depois disso não me perguntem porque responderei não sei. E assim se deu. Eis minha história que atravesso até aqui (p. 205).

O relato da errância do narrador-personagem e de sua companheira Afrodite pelas ruas da cidade é a evasão do jovem interno, que, impossibilitado da morte, preso no espaço que o rodeia, intenta libertar-se no espaço que evoca, o espaço da escrita. Por isso é imperativo não revelar nada que o ligue ao mundo do qual tentava escapar, por isso a narrativa se inicia com a negação em se nomear. O mundo no qual estava inserido, apesar de também um mundo ficcional, o aprisionava com as marcas identitárias de um ser do mundo corrente: “Porque possuir tão-só o anonimato mais vil aponta para um respiradouro que eu não possuía lá pelos idos da minha primeira morte” (p. 12). A morte a qual ele se refere é a morte que ceifa paulatinamente o ser, no cotidiano insípido no qual não havia possibilidade de adequação, já que para ele a morte física, insinuante figura que nos humilha até a dizimação do nosso pó, era-lhe um convite sem solução plena, restando-lhe o aniquilamento diário na vida infeliz que levava no internato: “se nem morrer me fora dado então não haveria como renunciar à miséria que me ofereciam em doses matinais de recreios, orações e álgebras” (p. 13).

As lembranças que surgem nas sínopes do narrador-personagem tecem um painel pouco nítido de sua infância sufocada pela educação religiosa do internato, que usualmente reprime pela noção do pecado cristão, e da adolescência marcada por desgraças familiares como o suicídio do primo e a morte do pai, ser errante pela busca do homem que fora um dia e que a arteriosclerose apartou do mundo. Nos seus desmaios e delírios, volta-se para o passado em recordações de episódios de sua juventude em família, visita na lembrança a casa paterna e recompõe em fragmentos o passado que entrecorta a sua narrativa focada no momento presente.

A memória apresentada pelo narrador-personagem mostra-se, assim, em lacunas digressivas ou em sínopes que entrecortam a narrativa de uma voz que firmou o início

da sua fala na recusa imperativa de qualquer elemento anterior ao do momento iniciador da ação narrativa. O que de crível pode-se tirar de um relato que expõe na sua essência o que *a priori* pretendia negar? O narrador-personagem cairia assim em um paradoxo, em uma contradição ou as lembranças que lhe escapam entremeios seriam tão somente um desejo latente de revelar o que intentava sublimar através da sua escrita?: “E em mim restará alguma memória do que um dia fui? E se não for eu a lembrar-me quem mais?” (p. 234).

O narrador-personagem intenta se evadir de seu mundo através da escrita, controlando assim seu movimento, no entanto, é subjugado por essa escrita que, não se submetendo ao intento primeiro da voz que a enuncia, se manifesta nas lacunas abertas pelas deixas narrativas da voz enunciativa da ação. Para Roland Barthes, em “A morte do autor”, de *O rumor da língua*, esse é o momento no qual a escritura começa, quando a voz perde a sua procedência e o autor entra na sua morte, momento em que emerge a verdadeira fala, a fala da linguagem: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004, p. 57).

A errância sem pouso ou direção certa, transcrita nas linhas da sua fala literária, que representa a recusa de se aprisionar nos moldes de um cidadão padrão, é a forma de o narrador-personagem resistir ao modelo convencional de vida que o seu passado de jovem infeliz simboliza. Sua recusa é o motor do seu movimento contínuo, que se dá através de sua escrita errante e incessante, que, visando apenas o momento de sua elaboração, se faz compreender e se confirma através do olhar para o passado:

Hoje, nesse momento em que percebo que lembrar é assegurar de alguma forma a vida, embora não deva, não queira, lembrar não, compreendo enfim que vale a pena ter vindo até aqui e que estar vivo é uma espécie de rebelião contra essa sina de se ir puxando a vida como quem puxa a corrente inesgotável de uma força que nos excede. (p. 13).

Afirma que a lembrança é uma forma de assegurar a vida, mas que não deve e não quer assegurá-la. Lembrar seria voltar para a vida da qual ele se evade, através da escrita na narrativa errante que compõe para si e sua companheira Afrodite, uma vida sem viço e que se anuncia permanentemente infeliz:

é triste já ter traçado diante dos olhos a daninha esperança de coisa nenhuma, o que me restará senão o marasmo doméstico dessa rede de papéis estipulados?: de casa à escola, da escola ao escritório, do escritório à aposentadoria, e desta para a cova sem atinar que outro poderia ser meu destino (p. 240).

No entanto, o movimento que o liberta é o mesmo que o aprisiona. A evasão que o texto literário lhe proporciona finda por aprisioná-lo no mesmo espaço no qual intentava sua sublimação. A errância do narrador-personagem pela cidade é assim, vista por nós, como a evasão do interno que não suportando o seu mundo intenta dele se subtrair pela escrita. Uma fuga dentro de uma fuga, uma narrativa que se insere dentro de outra narrativa, duas tentativas no infindável movimento da escrita na errância contínua dos personagens no espaço literário. Evasão que de uma forma ou de outra se mostram infrutíferas, já que, como enfatiza Blanchot, não há possibilidade de escapar ao espaço literário, já que a ficção “assim como não é nada, se não é seu próprio fim – mas não pode ter seu fim em si, pois é sem fim” (BLANCHOT, 1997, p. 328).



**capítulo 2**

# **Em busca do novo Éden**

## ANTES DO NOME

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o 'de', o 'aliás',  
o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível  
muleta que me apóia.  
Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infreqüentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror.

(Adélia Prado)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> PRADO, 2004, p. 20

## 2 EM BUSCA DO NOVO ÉDEN

### 2.1 O Apóstolo João (A Nomeação)

A negação inicial do narrador-personagem de *A Fúria do corpo* de revelar o seu próprio nome e de se autoneamar, primeira de muitas premissas de resistência que têm em comum o intuito de não deixar sua origem vir à tona, é seguida de uma revelação: “Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando eu nasci, nada” (p. 9). Diz-se consagrado a João Evangelista, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, a quem é dada a autoria do evangelho de João, das três epístolas de João e do Livro do Apocalipse, textos do Novo Testamento da Bíblia. Porém, em todas essas atribuições paira um questionamento sobre a fidedignidade da autoria de João sobre esses escritos.

Sobre o evangelho de João diz-se: “O autor é o apóstolo João, ‘discípulo a quem Jesus amava’. Era de grande destaque na igreja primitiva, mas não é mencionado por nome neste evangelho — fato que seria natural se fosse o autor, mas de outra forma seria de difícil explicação.” (BÍBLIA DE ESTUDO NVI, 2003, p. 1784)<sup>5</sup>. Sobre as três cartas de João, é-lhe atribuída a autoria, mas permanece a ambiguidade sobre o anonimato do autor, como em 1João: “Ao contrário da maioria das cartas do novo testamento, 1João não declara o autor.” (p. 2147). A autenticidade de João Evangelista como o autor das duas outras cartas é confirmada por sua semelhança escritural, tanto em relação à primeira carta, como em relação ao evangelho de João e ao livro do Apocalipse, texto no qual o autor se apresenta quatro vezes como João, e que, apesar de questionamentos posteriores sobre a sua autoria, apóia-se veementemente a concepção tradicional que sustenta o evangelista como autor do livro das revelações.

O estudioso de textos bíblicos Jean-Yves Leloup, em *O evangelho de João*, faz uma leitura desse evangelho, a partir de numerosos estudos, reconhecendo o seu texto “como braseiro, entrelaçamento de significações, tradição viva, desvelamento de uma presença” (LELOUP, 2000, p. 21), e, sobre os questionamentos que tantas e diversificadas leituras suscitam sobre a autoria do texto, cita a solução radical proposta para tornar supérfluas todas as tentativas de identificação histórica do autor, causadas

---

<sup>5</sup> Todas as citações dos textos bíblicos serão dessa edição, indicadas apenas pelo livro correspondente, números de páginas e indicação do versículo.

por suas múltiplas representações: “João, o discípulo bem-amado, não seria uma personalidade histórica, mas antes uma figura simbólica, o símbolo do discípulo ideal.” (LELOUP, 2000, p. 21). Sendo assim, o santo ao qual o narrador-personagem de Noll se diz consagrado traz já na sua concepção uma gama de possibilidades identificatórias:

Sacerdote sábio, pescador das margens do Lago, filho de Maria, filho do trovão, idoso amante, profeta de apocalipse, discípulo bem-amado, águia-apóstolo, teólogo-evangelista... são inumeráveis as fisionomias de João, e se — na iconografia — temos prazer em representá-lo sob a imagem da águia é porque não se deixa apreender facilmente...  
(LELOUP, 2000, p. 24).

No tocante à linguagem, o evangelho de João apresenta algo ainda mais primordial, apresenta a linguagem em sua pluralidade, linguagem não apenas como um simples instrumento de evangelização, mas linguagem enquanto linguagem em toda a sua abrangência, em toda a sua pureza, por isso talvez a não-nomeação ou a não-rotulação do seu texto com o seu nome, pois, por ser uma linguagem vinda do divino, em estado absolutamente puro, não deve ser atrelada a nada e a ninguém. Assim, João torna-se apenas o emissor das palavras divinas e não o seu dono ou autor. Heidegger, em *A caminho da linguagem*, nos fala sobre a linguagem desassociada de marcas de pertença do evangelho de João:

De acordo com as palavras que abrem o prólogo do Evangelho de São João, no princípio era a palavra e a palavra estava em Deus. Essa posição procurou não apenas libertar a questão da origem das cadeias de uma explicação lógico-racional como também recusar os limites impostos por uma descrição puramente lógica da linguagem. Opondo-se à determinação do significado das palavras exclusivamente como conceitos, essa posição coloca em primeiro plano o caráter figurativo e simbólico da linguagem.

(HEIDEGGER, 2008, p. 10-1)

Se a fala de João Evangelista é a enunciação do divino, a fala do narrador-personagem, que fora a ele consagrado, traz, então, as características da fala inumana. Afrodite, como concepção dessa fala, seria a fala que Blanchot chama de essencial: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’.” (BLANCHOT, 1987, p. 35), o que, segundo o teórico, significa que as palavras, ao ter a iniciativa, têm seus fins em si mesmas, não servindo para designar algo ou dar voz a alguém. Assim, enunciação e

enunciador se mesclam na mesma fala, a da escrita literária, não havendo mais distinção entre a fala do narrador-personagem e de Afrodite, sua concepção: “ah Afrodite, ah destino meu, ah essa linguagem que não sei mais se é minha ou tua” (p. 181).

Nas múltiplas identificações de João Evangelista, o narrador-personagem da obra de Noll destaca a fala do profeta para justificar a sua resistência em se autoneamar: “Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um.” (p. 9). O fim que surge nas visões do apóstolo João é referente ao fim da impunidade humana e é previsto no Apocalipse, último livro do Novo Testamento, onde o profeta evangelista discorre em uma linguagem carregada de simbologia sobre a batalha final entre Deus e Satanás, quando todos os homens, vivos e mortos, serão julgados e o paraíso perdido será reconstituído para aqueles que obtiverem a absolvição. O Apocalipse é assim um livro de revelações do destino, do porvir. Sobre a linguagem utilizada nesse livro, Leloup, em *Apocalipse: clamores da revelação*, diz:

é um gênero literário encontrado na bíblia, já no Antigo Testamento, no Livro de Daniel, por exemplo. Nós a encontramos em algumas visões dos profetas. Nos livros de Ezequiel e de Isaías existem também apocalipses, isto é, desvelamento da realidade, desvelamento do sentido, desvelamento este que é comunicado através de imagens e de símbolos. (2009, p. 17).

Assim, o Livro das revelações é um gênero literário, o dos escritos de profecias. Ordinariamente, a profecia é uma predição do futuro. Para Blanchot, no entanto, a profecia não é apenas uma fala futura, já que quando a palavra torna-se profética não é o futuro que é dado e sim o presente que é retirado e com ele toda a possibilidade de uma presença firme, estável e durável. Afirma ainda que a fala profética anuncia um futuro impossível, talvez porque faz o futuro que anuncia ser impossível porque o anuncia, transtornando a segurança da existência nesse futuro onde não poderíamos viver. Dessa forma, o anúncio do porvir se desenvolve no momento presente, mas sempre intentando o momento que ainda está por chegar e que, no entanto, já se adianta na forma do anúncio, sendo assim uma fala em constante devir: “A fala profética é uma fala errante que volta à exigência ordinária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso.” (BLANCHOT, 2005, p. 114).

Portanto, ao consagrar-se ao apóstolo das revelações, o narrador-personagem da obra nolliana em análise traz na sua narrativa a linguagem da profecia, a promessa da revelação. Estabeleceu inicialmente um corte com o passado, mas voltou-se para ele diversas vezes e, apesar de focar sua narrativa no momento presente à enunciação, traz o futuro a esse presente na fala que se desenvolve no agora, porém, voltada para o que ainda está por vir. A voz do profeta carrega assim a profecia, anuncia o fim e, consagrando-se ao profeta evangelista, o narrador-personagem tem em Afrodite, como a enunciação dessa fala, a voz da promessa do verbo divino, a fala do porvir:

indefeso peço proteção a Afrodite, ela me fala coisas enternecidas, diz que um dia tudo há de se esclarecer, os tiranos de um lado os injustiçados do outro, e haverá uma linha de fogo separando as duas hordas, os déspotas malditos ainda terão tempo de apreciar o paraíso sem fim dos outrora injustiçados. (p. 16).

A fala de Afrodite intenta o momento apocalíptico, onde, após o julgamento final divino, os que obtiverem absolvição terão o retorno ao estado perfeito usufruído pelo homem no Éden, no começo da história humana, como mostra a visão do apóstolo João em uma passagem do Livro das revelações: “Não haverá mais noite. Eles não precisarão de luz de Candeia, nem da luz do sol, pois o Senhor Deus os iluminará; e eles reinarão para todo o sempre.” (APOCALIPSE, v. 22.5, p. 2195). A esperança no restabelecimento do paraíso terrestre, estado original do homem, é o desejo humano de estabilização. O Paraíso, com sua denotação de paz, se configura como a oposição ao estado apocalíptico, de natureza destruidora, mas que, no entanto, é o estado anterior ao momento final que possibilitará a obtenção do descanso, da estabilidade, no chamado paraíso terrestre. A possibilidade do paraíso para os personagens de Noll se dá na esperança da moradia na casa da tia de Afrodite, em meio à natureza. Uma esperança que, no entanto, é apenas esperança, que finda como e enquanto esperança, sem se realizar.

## **2.2 Babilônia e Jerusalém (A Cidade)**

Na obra de Noll, o narrador-personagem se mostra ciente da possibilidade da chegada desse momento de descanso, porém, intenta que a sua realização somente se dará no porvir. Entre o seu momento presente e a estabilização tão ansiada por ele e sua

companheira, há o movimento constante e inclemente imposto pela escrita, do qual eles não poderão renunciar. Assim, na sua passagem com Afrodite pelo Bairro da Saúde, ele se enleva ao som da doce melodia de Mozart tocada em uma flauta, associada por ele ao estado de deleite do sossego absoluto, mas dele se evade consciente da necessidade do constante movimento, que acredita ser necessário para se chegar ao estado de repouso: “apressei os passos como que escondendo o paraíso de Afrodite, ainda tínhamos muita caminhada e não convinha ainda saborear o paraíso” (p. 143).

O paraíso ao qual o som da flauta o remetia é um estado inviável no movimento inclemente da vida na Cidade, já configurada como um cenário apocalíptico, aquele que traz em si as marcas da anunciação que prevê a destruição como elemento intrínseco da sua revelação: “as sirenes chocavam-se umas com as outras como as trombetas do Apocalipse e quem sabe a Cidade já estivesse carbonizada com todas as convulsões e os assassinatos consumados” (p. 131). O Apocalipse, nas visões do apóstolo João, traz as revelações que cercam o retorno do Messias de Deus, Jesus Cristo, ao mundo dos homens e o julgamento de toda a humanidade, o Juízo Final. Trazendo, desse modo, em si, as noções de paraíso e inferno: a compensação e o castigo para os absolvidos e os condenados, respectivamente, como bem firma Michel Reeber, no livro *Religião: termos, conceitos e idéias*: “Nas religiões monoteístas, o conceito de inferno está ligado ao princípio da retribuição final: o homem, no Juízo Final, vai para o paraíso ou para o inferno em consequência de seus atos.” (REEBER, 2002, p. 138).

A Cidade de Noll, além das marcas apocalípticas, já se configura mesmo como o cenário dos condenados. Contrário aos elementos angelicais e paradisiacos apresentados no Bairro da Saúde, o narrador-personagem e Afrodite percorrem o caminho de volta para Copacabana em meio a sinais de fogo e destruição: “estamos indo em direção a Copacabana, a escuridão carbonizada dos túneis parece galerias do inferno” (p. 143). A Cidade, assolada por um calor inumano, arde em bruxuleios de labaredas no asfalto que queima como as paisagens infernais. Um calor que se interna nos personagens, fazendo disso sua força, alimento para o movimento novamente incessante que a escrita lhes impõe, já que o estado de estabilidade que ambos intentam, associado ao deleite do paraíso, lhes é negado pelo ritmo da escrita que só pode se desenvolver no constante movimento, instável e incessante, apocalíptico e infernal:

descalços sobre o fogo da Cidade nossos corpos adquirem envergadura como se estivessem em chamas, os jornais continuam a

clamar o absurdo infernal da temperatura mas nós dois exploramos nossa combustão espontânea que não vem só do Sol mas do interior dos corpos, exploramos essa combustão para fortalecer a caminhada que se abre mais uma vez à nossa frente (p. 143).

A Cidade, assim configurada, se contrapõe ao Reino prometido e se estabelece como o estágio último para a sua obtenção. Por isso a necessidade de deixá-la para trás em direção à promessa de Afrodite de um pouso final no sítio da tia no interior, onde haveria a possibilidade de obter o repouso inviável no ritmo citadino: “Saímos pela Atlântica ligados pelo abandono que nos faz andar em direção ao pouso impossível, jogados à sorte do abandono absoluto queremos agora nos sagrar empreiteiros de uma chegada que terá de vir onde for” (p. 174).

Na Bíblia, a contraposição do estado catastrófico de uma cidade com o idílico de outra, presente em uma das revelações do apóstolo João, se dá após as visões destruidoras do Apocalipse, quando ocorre a destruição da Babilônia para o nascimento de Jerusalém como representação da Terra Prometida, um oásis na terra, sem guerras, dor, sofrimento ou morte. Babilônia e Jerusalém se contrapõem como representações dos reinos do objeto e do sujeito, do consumo e da comunhão: “Jerusalém é a visão que João terá no fim do Apocalipse. As visões anteriores convenceram-no de que o futuro do mundo não é Babilônia. Há uma outra maneira de viver.” (LELOUP, 2009, p. 31). Na narrativa *A fúria do corpo*, o exílio do espaço urbano em busca do idílio do campo seria, assim, a busca do narrador-personagem e de sua companheira Afrodite por um estado antípoda ao vivenciado por eles na Cidade. O repouso, que ele associa ao Reino prometido por Deus, é um benefício que só lhes será permitido em um estágio final, no fim da sua passagem pela Cidade que, na sua configuração infernal, é associada ao caos e ao sofrimento característicos da guerra: “a Casa virá e com ela o Reino, o pouso está próximo, por enquanto ainda o campo de batalha” (p. 181).

E, no que se refere à composição da escrita, é a busca por uma estabilidade que desse fim ao movimento ininterrupto e incessante da linguagem. A estabilidade, como revelação total do que seria a escrita literária e, portanto, sua conclusão, não pode acontecer, como bem enfatiza Gilles Deleuze, no texto “A literatura e a vida”, do livro *Crítica e clínica*: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 2000, p. 11). A escrita se quer sempre em movimento, tornando o repouso ansiado pelos personagens



inviável, como conclui a fala de Afrodite, pouco antes da revelação ao companheiro da impossibilidade de sua saída da Cidade: “é o corpo a casa do homem” (p. 267). A Casa que traria o Reino está no corpo, no corpo que traz a fúria do sexo e, portanto, da escrita. O repouso da linguagem é inviável como finitude porque se encontra na própria linguagem.

### **2.3 O Pecado Original (O Sexo)**

A linguagem está na origem do movimento da humanidade rumo à sua destruição prevista no Apocalipse. O primogênito dos homens, Adão, ao aceitar comer do fruto da árvore do conhecimento, oferecido por sua companheira Eva, condenou toda a sua descendência aos martírios que só cessariam no julgamento final divino. Eva fora seduzida pelo ardil de Satanás, que a aliciou transmutado em forma de serpente. A Serpente tem muitas faces e na obra de Noll, na adolescência do menino interno, na admoestação dos padres do internato, ela viria na mais perigosa dessas faces, aquela que alicia pela palavra na sedução do sexo: “o Satanás que o padre explanava revelando a astúcia sem par das palavras desse ente artiloso que se mete nas situações mais inesperadas sob a face de porcelanas e carmins inebriantes de mulheres da vida e pederastas milionários” (p. 13).

A linguagem imiscuída no sexo era, pois, o perigo máximo a ser evitado. O perigo que, no entanto, estaria no alicerce da evasão do ouvinte dos sermões, que então o canalizaria em uma narrativa propulsionada pelo sexo, elemento elaborador de sua escrita. O sexo, visto como pecado na infância do jovem interno, ao se transformar em palavra literária, na narrativa do narrador-personagem, se eleva ao patamar do divino, a voz inumana que Blanchot estabelece como próprio da palavra literária. O disfarce utilizado pelo Satanás para promover seu ardil, o sexo como atrativo da beleza feminina que se compra ou do corpo que se vende aos degradados pederastas milionários, é a sustentação maior entre o narrador-personagem e sua companheira Afrodite, tanto como elemento provedor da subsistência de ambos, a prostituição, tanto como fomento para o ritmo incessante da composição de sua escrita. A conotação desse elemento, porém, destoa da noção usual de pecado e enleva-se ao estado santificado das virtudes, onde o sexo, vivenciado ou não pela prostituição, substanciado na palavra literária, se glorifica: “me senti santo, vivendo uma cena santa, santo é o Senhor que habita em mim e naquele

homem ali, santa é a memória dessa trepada e a memória gozosa ou não de todas as trepadas do mundo” (p. 110).

O sexo, na obra de Noll, é constantemente associado ao divino. Apesar de ser vivenciado pelos personagens em situações ocasionais ou venais, portanto distanciadas da única situação normalmente aceita para o sexo sem a noção de pecado — aquele presente em relações de amor e matrimônio — este não tem, na obra, a conspurcação que lhe é dada habitualmente, ao ser relacionado à noção de pecado. E, diretamente associado ao ritmo da narrativa, sendo mesmo um marcador desse ritmo, ao arrefecer, na impotência conjunta do narrador-personagem e de sua companheira, por vezes proporciona a estabilidade almejada pelos dois, quando o elemento angelical traz o alívio momentâneo só possível fora da circunscrição de Copacabana, espaço nitidamente apocalíptico, no pernoite na cama da falecida Camila, no Bairro da Saúde:

roçando os corpos mas sem nenhum fogo que acendesse o sexo mas também sem nenhum rancor por estarmos ali sem desejos mas apenas aliviados de tudo no leito de um anjo, embora ainda tentássemos calmamente a secreção de algum óleo que desmentisse a paralisação do ardor nenhuma secreção foi sentida pelo nosso tato embora as mãos procurassem a umidade mas sempre voltando secas às vezes ásperas ao frescor dos lençóis do anjo e nos resignávamos então porque vivíamos o alívio e Camila nos velaria o sono e nos redobriaria o alívio. (p. 141).

A associação do sexo com elementos do âmbito do divino, que perpassa toda a narrativa do narrador-personagem, tem sua origem no despertar sexual do jovem interno que, desde então, imiscuía o sexo com a espiritualidade:

me admiro no espelho nu, a relva ruiva do púbis encobrendo como um ninho o membro já túmido, a fê brotando do meu corpo [...] ali o meu império, meu derradeiro refúgio, eu fora até ali assombro e paraíso, pela primeira vez a roliça glânde despertava sozinha, sozinha despontava para fora do prepúcio como no parto natural um corpo se expulsa para a vida (p. 118-9).

O corpo que se mostrava, então, como último refúgio e derradeira possibilidade, despertado já naturalmente para o ato do sexo, recebe ainda de um octogenário padre, no banheiro de uma igreja, a unção do divino, “a água em nome do Senhor”, em um peculiar batismo que entrelaçaria enfaticamente sexo e divindade: “o padre gordo e baixinho lavou-me as partes com um sabão grosseiro, suaves as mãos tocavam as

minhas partes, secou-me com um pano que não tinha nada de toalha mas de tecido litúrgico e disse vai, estás purificado de todos os demônios.” (p. 122).

A ação entre o ancião e o jovem, longe de ser um mero episódio de aliciamento sexual, se estabelece como um recebimento da graça: ungido pelo divino, o jovem se masturba e aceita o seu destino que se cumpria, quando, ao adormecer, sonha com aquela que estaria sempre aquém e além de sua vida, e com ela tem a primeira relação sexual: “eu perguntei: se eu enfiar meu cacete na tua xoxotinha não vai doer vai?, quer experimentar quer? Afrodite deitada flexionou as pernas, abriu-as o mais que pôde e falou: a primeira vez foi aqui-agora, a primeira vez é sempre, mete” (p. 123). O sexo santificado transmuta-se no propulsor da escrita, já que entendemos Afrodite como sua própria elaboração, e o jovem interno como seu elaborador.

O jovem recebera a graça pela lavagem do seu sexo e o sexo será o elo entre a sua voz narrativa e a sua elaboração. A transmissão da graça divina no Cristianismo se dá pelo batismo, processo inicial no qual o homem entra em comunhão com Deus, dele recebendo, através da graça, sua bondade, favor imerecido e amor perdoador: “Pois vocês são salvos pela graça, por meio da fé, e isto não vem de vocês, é dom de Deus” (EFÉSIOS, v. 2.8, p. 2020). O direito de obter o privilégio de ser membro da família de Deus só é dado para aqueles que receberem e crerem no nome da Sua encarnação divina, Jesus Cristo. No seu evangelho, João Evangelista fala sobre a anunciação da chegada do Messias e da necessidade da crença nessa vinda: “Surgiu um homem enviado por Deus, chamado João. Ele veio como testemunha, para testificar acerca da luz, a fim de que por meio dele todos os homens cressem.” (JOÃO, v. 1.6, p. 1786). O nome João sempre que é citado nesse evangelho não se refere ao seu autor, mas a João Batista, o enviado de Deus para a anunciação e a preparação na vinda do Messias. João Batista batizava com água, à beira do rio Jordão, aqueles que criam na vinda do Filho de Deus para a remissão da humanidade. Ele próprio nunca vira o Cristo, mas fora avisado por quem o enviou do sinal que lhe seria mostrado: “Aquele sobre quem você vir o Espírito descer e permanecer, esse é o que batiza com o Espírito Santo.” (JOÃO, v. 1.33, p. 1788).

João Batista não trazia a luz, a graça, sendo apenas o seu intermediário, um instrumento entre Deus e o homem. Fora enviado para testificar Jesus através do batismo, na manifestação Divina da graça que se encarnou no homem na figura do

Cristo. Jesus, como manifestação viva da luz, veio depois daquele que o intermediaria, mas o antecede e o sucede já que é antes e depois, anterior e posterior à humanidade, pois faz parte do divino, do inumano. O narrador-personagem de Noll, como aquele que concebe a narrativa, é o intermediário entre a fala literária, que segundo Blanchot se constitui mesmo antes de ser elaborada, e a sua concretização na escrita. Afrodite é assim a concepção de uma fala que antecede ao humano, que se concretiza pela fala humana, a palavra, mas que, no entanto, é do âmbito do inumano, trazendo em si “a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (BLANCHOT, 2005, p. 4), caráter da constituição da escrita na perspectiva blanchotiana da elaboração do texto literário.

O batismo do jovem interno e o recebimento da graça se dão pela unção de sua genitália. A mesma graça que será transmitida na evocação do Divino para sua concepção literária, como mostra o batismo de Afrodite por seu companheiro, que, além de consagrado ao apóstolo João, faz as vezes do enviado de Deus, João Batista, para testemunhar e intermediar a luz, pelo batismo: “e quando numa rua de Copacabana ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca seu próprio mistério como quem se investe de si mesmo” (p. 14). A nomeação do personagem Afrodite se dá, então, pelo mesmo processo do batismo cristão e tem o narrador-personagem como o nomeador absoluto, que decide a nomeação dos elementos que comporão a sua escrita.

Ele assemelha-se, assim, ao primeiro homem, Adão, que nomeou todos os seres postos na terra por Deus: “Depois que formou da terra todos os animais do campo e todas as aves do céu, o Senhor Deus os trouxe ao homem para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a cada ser vivo, esse seria o seu nome.” (GÊNESIS, v. 2.19, p. 9). Após nomear todos os seres vivos, faltava ainda ao primeiro homem uma companheira. Esta fora então criada por Deus, a partir da costela de Adão — que a nomeou com o nome que justificaria a sua função: “Adão deu à sua mulher o nome de Eva, pois ela seria mãe de toda a humanidade.” (GÊNESIS, v. 3.20, p. 11) — começando assim, com o primeiro casal, a origem da humanidade. Por delegação Divina, Adão torna-se o nomeador das coisas do mundo e de todos os seus vivos, iniciando então o domínio dos homens sobre as coisas pela palavra, como ilustra a seguinte citação de Hegel, apontada por Blanchot: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes).” (HEGEL apud BLANCHOT, 1997, p. 311).

As passagens introdutórias do livro do Gênesis, a criação do mundo e dos seres vivos, é o marco inicial dessa origem. A concepção criativa do texto do narrador-personagem do livro de Noll se assemelha ao mesmo processo da criação bíblica, por uma voz com autoridade para nomear e estabelecer as condições nas quais a ação se desenvolverá, e que tem seu marco inicial em um espaço definido e limitado, em um tempo que não tem passado, no movimento de dois personagens inaugurais: “e agora é tudo como se fosse nossa origem e esses lábios túrgidos, meu pau lateja como um animal farejando os umbrais do paraíso, aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica”. (p. 10). Porém, enunciada na escrita literária, essa concepção não se volta para as coisas práticas do mundo, daí a não-nomeação dos personagens, e nem para a doutrina da linguagem cristã, pois foge da concepção do sexo como noção de pecado e de perdição, já que, para ele, o sexo se institui como elemento primordial e essencial da sua concepção criativa.

#### **2.4 A Expulsão do Paraíso (A Errância)**

No que se refere ao paraíso bíblico, intensas são as leituras sobre o sexo como elemento inerente ou não ao delito que levou à expulsão do primeiro casal do Jardim do Éden, que teve como motivo maior a desobediência da ordem divina de não provarem os dois do fruto da árvore do conhecimento. Feito o delito, primeiro por parte da mulher, seduzida pela Serpente, em seguida pelo homem, que também provou do fruto proibido, a primeira mudança se deu na percepção e na reparação de ambos da sua nudez. Haroldo de Campos, no prefácio explicativo da sua transcrição do episódio, intitulado *Éden*, cita algumas interpretações para a perda da inocência humana. Para Harold Bloom, além da triste cognição da morte, a mulher teria ganho também a “previamente não existente consciência da sexualidade, através do seu signo da desnudez” (BLOOM apud CAMPOS, 2004, p. 41). Em outra leitura do mesmo autor, a vergonha decorreria de algo mais amplo do que a conotação sexual referida antes por ele, decorreria do conhecimento da “liberdade e dos limites da liberdade” (BLOOM apud CAMPOS, 2004, p. 41).

Campos cita ainda Octavio Paz que, na conclusão de seu livro sobre amor e erotismo, *A Dupla Chama*, “encontra justamente em Adão e Eva ‘um casal que abarca

todos os casais' e vê no seu pecado e na sua história 'um contínuo corpo a corpo com o tempo sem corpo' a ser reinventado por todo 'casal de amantes'" (CAMPOS, 2004, p. 42). Essas interpretações sobre a inocência perdida com a nudez de Adão e Eva ser restrita à sexualidade ou abranger componentes mais gerais como liberdade ou consciência, decorrentes das muitas possibilidades de leituras da Bíblia, não se verifica na obra de Noll, onde toda e qualquer ação do enredo é permeada pelo ato do sexo. A saga dos dois personagens, quando vista em relação à do primeiro casal bíblico, destoa na percepção e recepção do elemento sexual como negativo, se visto como pecado, para algo não só bem mais aceito como inclusive vital para o desenvolvimento da narrativa.

O sexo que age como propulsor da escrita, através da relação sexual intensa dos personagens, lido como algo em conexão com o divino, portanto distante da leitura bíblica de pecado original, só na sua ausência provoca uma reação semelhante àquela causada no casal inicial bíblico. A vergonha pela nudez, tal qual a vivenciada no Jardim Perdido, só é experimentada pelos personagens de Noll na louca corrida desenfreada de ambos pelas ruas, ao se perceberem impotentes para o sexo e, conseqüentemente, destituídos do mais forte elemento de elaboração da escrita:

nós dois fugimos como Adão e Eva expulsos do Paraíso, tão não querendo que nenhum olho nos veja que ninguém se aperceba mesmo de Afrodite enrolada em folha de jornal, levada pela minha mão, enrolada em folha de jornal, ninguém percebe o corpo nu de Afrodite sob a folha de jornal. (p. 134).

O estado primordial perdido pela desobediência do casal edênico traria conseqüências para toda a sua descendência. O Jardim do Éden, espaço destinado para a vivência de Adão e Eva, com sua perfeição divina se tornaria um estado inacessível para a humanidade. O narrador-personagem e sua companheira Afrodite erram assim por um espaço distante daquele destinado aos primogênitos da espécie humana. A perfeição de Adão, criado à imagem e semelhança divina, e de sua companheira Eva, que nascera de sua costela, ganha novos contornos no movimento brutal imposto aos personagens de Noll pelo ritmo da Cidade, espaço que não permite a harmonia das formas, já que caótico e inclemente com seus habitantes: "surgiu um macaco extraviado que nos olhou como os primeiros irmãos naquele triste jardim, tão vultosos os rudimentos humanos que carregávamos em nossas pobres imagens." (p. 32). O casal de personagens de Noll, no seu tortuoso cotidiano na Cidade, se distancia da perfeição primeira do casal bíblico,

mas se assemelha à sua condição posterior ao delito que levou à sua expulsão do paraíso — já que, pelo pecado cometido, ambos foram arremessados ao acaso, ao movimento, à mudança. Humanizados e vivendo sob a condição do pecado, o casal primordial é encontrado na continuidade que lhe dá todo casal de amantes. Adão e Eva são, como conclui Octavio Paz, no livro *A chama dupla*, o começo e o fim de cada casal:

Adão e Eva percorrem esse mundo duro e hostil, povoam-no com seus actos e seus sonhos, humedecem-no com o seu pranto e o suor do seu corpo. Conhecem a glória do fazer e do procriar, o trabalho que gasta o corpo, os anos que nublam a vista e o espírito, o horror do filho que morre e do filho que mata, comem o pão do castigo e bebem a água da felicidade. O tempo habita-os e o tempo os desabita. Cada casal de amantes revive a história de Adão e Eva, cada casal sofre a saudade do paraíso

(PAZ, 1995, p. 158)

A Cidade se estabelece como o espaço inicial e demarcado da narrativa, se assemelhando ao espaço primeiro criado por Deus para a humanidade, mas que, no entanto, tem sua marca própria, onde o sexo é o gerador do seu movimento e a proibição divina de evitar o fruto que traria o conhecimento a quem dele provasse é transmutada na proibição do alimento que é negado para quem dele não tenha acesso pela aquisição do dinheiro. O fruto mordido por Adão e Eva, ilustrado pela maçã ofertada pela Serpente que seduz com a promessa do conhecimento, na obra de Noll é a fruta adquirida pelo furto por dois seres que erram pela cidade na vivência do momento, na tentativa diária de sobrevivência. Afrodite não é induzida e não induz o narrador-personagem a cometer o delito da mordida proibida. Ela é o próprio delito, no furto da maçã por ela roubada, que ambos dividem vorazmente nos fundos de um prédio da Barata Ribeiro. A escrita não intenta transmitir um conhecimento, e o fruto bíblico que representou a mudança no estado do casal primordial de despercebido para conhecedor da diferença entre o bem e o mal, na dura vida da cidade é só o disputado alimento do casal de personagens de Noll:

seus dentes mordem fundo a pele brilhante da maçã, o branco interior da fruta manchado do sangue dos dentes estragados de Afrodite, aquele sangue deteriorado é a marca da vida de Afrodite na maçã dilacerada pelas mordidas, abocanho também o vermelho da maçã empurrando Afrodite do meu terreno, quase exigindo que a maçã seja toda minha, dois bichos raivosos diante da presa parca (p. 22).

Afrodite é, assim, a mulher presente na quase totalidade das ações do companheiro, sendo também, a própria geradora dessas ações. No mito bíblico, somente após o episódio da tentação da Serpente e da perda da inocência humana, a mulher recebeu do companheiro o nome de Eva, nomeação que traz na sua etimologia uma justificativa, já que ela seria a mãe de toda a humanidade. Eva foi a primeira mulher e completou o primeiro casal humano, sendo assim a mãe da espécie humana e aquela que escutou as mentiras de Satanás, participou da queda da humanidade no pecado e, juntamente com Adão, ouviu a promessa de Deus de um dia restaurá-los. Eva foi a mulher que seguiu o companheiro na sua errância humana.

A similaridade entre a elaboração do texto do narrador-personagem e o mito cristão da criação da humanidade desvia-se para a mitologia grega no batismo do personagem feminino com o nome de Afrodite. Ele não escolheu nem o nome da primeira mulher do mito cristão, nem o nome da primeira mulher do mito grego. Na mitologia Grega, a primeira mulher, Pandora, não nasceu de um companheiro, foi moldada por deuses a mando do deus maior, Zeus, que a destinou à punição da raça humana, recebedora do fogo divino roubado por Prometeu (GRIMAL, 2000, p. 353). A deusa Afrodite não compareceu na elaboração propriamente dita de Pandora, mas enviou entre algumas representantes as Graças, como canta Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, dando assim como colaboração para a composição da primeira mulher características propícias ao ardil feminino para a sedução: “e à áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça, terrível desejo e preocupações devoradoras de membros.” (HESÍODO, 2002, v. 65).

Mary de Camargo Neves Lafer, tradutora dessa obra de Hesíodo do grego para o português, comenta a importância da contribuição de Afrodite, já que seria a partir dela que o prazer sexual seria inserido na vida dos homens: “A *Cháris* (Graça) que Afrodite confere à primeira mulher introduz uma novidade no mundo dos homens, uma vez que antes dela inexistiam o prazer sexual da mulher e o próprio prazer sexual” (LAFER, 2002, p. 71). A dádiva de Afrodite, o despertar do desejo sexual, “pois, Afrodite verga sob a lei do desejo tudo que é vivo e movente: deuses, mortais, animais da terra e dos mares.” (SISSA ET DETIENNE, 1990, p. 52-3), foi essencial para a introdução de Pandora no mundo dos homens. Feita à imagem de uma deusa imortal, ela foi enviada a Epimeteu que a desposou seduzido por sua beleza, desprezando assim a advertência de seu irmão Prometeu de não receber presente algum de Zeus. Ao chegar à Terra, Pandora



deixou-se levar pela curiosidade e abriu um recipiente que continha todos os males existentes, espalhando-os sobre a humanidade (GRIMAL, 2000, p. 354).

Pandora e Eva estão assim nos mitos que explicam a origem do homem, desempenhando em ambos uma função ativamente participante nas desgraças que assolariam todas as gerações seguintes, sempre perpassando suas ações pelo ardil da sedução feminina, direta ou indiretamente relacionada ao sexo. Ao interferirem na mudança primeira da condição humana para um novo tempo, trazem a instabilidade e o incessante movimento para a vida humana. Instabilidade e incessante movimento são também as dádivas da Afrodite de Noll para seu companheiro, uma vez que lhe promete a estabilidade na tranquilidade da vida campestre, mas não cumpre o prometido, tornando-se, assim, a geradora do caos na escrita, ao impulsionar a sua errância e a do companheiro, a partir do ardil da promessa inviável de um repouso final.

Eva e Pandora trazem também em si a representatividade do feminino, sendo ambas figuras arquetípicas da mulher. Da mesma forma a Afrodite nolliana, a companheira que saiu do narrador-personagem para acompanhá-lo na sua errância, elaborada e batizada para o convite ao amor e ao sexo, tornando-se assim a propulsora da escrita e, portanto, também a geradora primordial, a mãe da escrita: “— Sou todas as mulheres que já amaram. Sou Afrodite, Greta, Helena, Catarina, sou meu corpo contigo, a esperança de romper o hímen da pessoa que é tu, vem e te espanta com o meu outro. Pega na minha xota, investiga, incendeia, reclama do alheio!” (p. 27).

## **2.5 A Escrita Inumana (O Silêncio)**

A elaboração e o batismo do personagem feminino pelo narrador-personagem com elementos que têm referência nas mitologias cristã e grega dão à Afrodite a composição do divino. E se já entendemos Afrodite como sendo o próprio processo narrativo, de enunciação, escrita e linguagem como um todo, entendemos também ter nessa escrita o matiz da voz que, apesar de comunicada com a palavra dos homens, traz em si o caráter do divino, do inumano. Entretanto, não lemos a associação do personagem Afrodite a referências bíblicas sagradas como uma sacralização da simbologia cristã. A mistura de elementos do Cristianismo com a mitologia grega, utilizada pelo narrador-personagem na composição do personagem feminino, já aponta

para uma leitura dessacralizante dessas simbologias. Além do desvio do mito cristão para o mito grego, através do ritual do batismo cristão que se utiliza de uma referência pagã, e da leitura da unção divina pelo sexo, o texto confere também à Afrodite características dos momentos mais preciosos da mitologia cristã: a concepção, o nascimento, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. A crença em Jesus Cristo como o Filho de Deus é o caminho para ser um verdadeiro cristão: “Com efeito, os cristãos confessam que Jesus é o Cristo, o Senhor, o Filho de Deus e o Verbo eterno de Deus, redentor e salvador de todos os homens.” (REEBER, 2002, p. 151).

Todavia, por vezes, essas associações estão envoltas em rituais pagãos e atitudes pouco nobres como a mentira, o engodo e a banalização dos elementos sagrados. Como é o caso da anunciação do narrador-personagem da gravidez de sua companheira, feita em meio a uma multidão enlouquecida pelo álcool e o sexo da farra carnavalesca:

digo que o Anjo do Senhor anunciou à Maria (purpurinas invadem a minha boca ao pronunciar o nome) e Ela concebeu do Espírito Santo, faço a Anunciação porque toco o peito de Afrodite e sinto-os mais que nunca fartos, intumescidos, pego um seio, tiro-o pra fora enquanto uma trupe de barbudos travestidos de Carmen Miranda pede que eu mame na teta da gostosa vaca, tento esquecer que há uma trupe de barbudos travestidos de Carmen Miranda e começo a mamar no peito de Afrodite, e do peito de Afrodite começo a sugar de fato um leite, descubro que Afrodite está prenhe, passo a mão por sua barriga e sinto que lá dentro está tudo inflamado de uma vida que se forma, chupo mais aquele bico que segrega leite grosso, morno, novo: digo que não importa se esse embrião é meu, de outro homem, do Espírito Santo ou fruto da pura carência (p. 173).

A revelação da gravidez de Afrodite dá-se em uma mistura de contrários, une o momento sagrado da anunciação da concepção da mãe de Jesus à orgia da mulher que oferece o seio ao companheiro, que tanto pode ser a santa mãe de Deus como a mulher vadia disputada pela multidão em meio à típica inversão carnavalesca da troca dos papéis sexuais, representados na passagem por “barbudos travestidos de Carmen Miranda”. Bakhtin enfatiza que elementos antes fechados, separados e distanciados na hierarquia social se aproximam, são reunidos e celebrados pelo carnaval, que combina os opostos, dentre eles o sagrado com o profano, combinação denominada pelo teórico de profanação: “Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas

com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (BAKHTIN, 2005, p. 123).

A profanação que caracteriza os dois personagens de Noll como os genitores humanos do Cristo estende-se para a sua errância pela Cidade, quando comparada ao exílio bíblico do nascimento de Jesus: “precisamos continuar a andança à procura do pouso para o nascimento, nem se precisarmos percorrer toda a extensão do Deserto como José e Maria no seu burrinho guardando o menino até o Egito.” (p. 174). Afrodite traria em seu interior o mais sagrado dos personagens cristãos, o que a tornaria a mãe da encarnação do divino. Porém, a gravidez com ritos de anunciação sagrada é apenas mais um dos engodos do personagem feminino, já que não há filho e não haverá, portanto, nascimento. A gestação, acontecendo como uma forma de continuidade da escrita, já que entendemos o personagem feminino como a própria elaboração dessa escrita, traria uma nova promessa de estabilidade, onde o pouso se daria para o nascimento do filho. Porém, se não há nascimento não há pouso, não há estabilidade da escrita, como é próprio do texto literário, de acordo com Blanchot.

O nascimento do filho seria para a escrita a conclusão de um processo, que, portanto, não pode se dar, já que a escrita não se conclui, não chega a um ponto final. Dessa forma, Afrodite, mais uma vez, traz a instabilidade e o incessante movimento pelo ardil da promessa de um pouso inviável, e se concretiza ou ilustra a própria esperança citada por Blanchot, que afirma, em “O apelo desejante, a palavra”, do texto “A grande recusa”, do livro *A conversa infinita I*, ser verdadeira a esperança quando o que pretende ela nos dar, aquilo que é, só nos é dado no futuro de uma promessa. Portanto, ela proclama a vinda de algo que se espera, algo por vir, e que só já existe na forma da esperança: “Existe esperança, se ela se relaciona longe de toda a apreensão presente, de toda a posse imediata com aquilo que está sempre por vir, e que talvez não virá jamais” (BLANCHOT, 2001, p. 84).

O pretense filho que ela traria em seu ventre, ao ser associado à anunciação e nascimento do Messias, traria em si as marcas da esperança. Jesus foi anunciado, gestado e dado à luz para a redenção da humanidade. Mas o advento do Reino de seu Pai, a Boa Nova, contida no seu Evangelho, somente se estabelecerá na sua segunda vinda, no seu retorno glorioso que consumará toda a sua missão, que se dará conforme as visões das revelações do Apocalipse de João. Até lá, seu nome seria o sinônimo da

esperança. Esperança na redenção, absolvição e deleite na vida eterna. Esperança de restabelecer o estado primeiro do homem no Paraíso. E na obra de Noll, essa esperança, que seria a esperança vindoura da escrita, é rompida pela impossibilidade da gestação e do nascimento do filho, frutos do engodo de Afrodite.

O filho de Afrodite seria, então, a esperança da escrita, da sua continuidade. Essa esperança que é rompida, com o engodo da falsa gravidez do personagem feminino, não representa, porém, a impossibilidade do porvir. Se o filho que ela traria no ventre, e que seria a própria encarnação do sagrado, não veio à luz, a esperança da continuidade do movimento da escrita já estaria na própria Afrodite. No sono ao qual se entrega, devido ao desgaste e cansaço da vida na Cidade, o personagem feminino fica em um estado de aparente morte, sendo velada pelo companheiro: “a vigília ao corpo ali deitado, à espera de uma nova arregimentação que o ressuscitasse no terceiro dia quem sabe, no terceiro dia a carne vitoriosa ressurgue do sono e anuncia a transformação” (p. 100).

Afrodite, de fato, ressurgue do seu sono quase-morte no terceiro dia, assemelhando-se, assim, à ressurreição do Cristo, quando Ele, após a sua morte carnal, inumado, ressuscitou três dias depois, como afirma o apóstolo Paulo, na seguinte passagem de sua carta endereçada à cidade de Corinto: “Pois o que primeiramente lhe transmiti foi o que recebi: que Cristo morreu pelos nossos pecados, segundo as Escrituras, foi sepultado e ressuscitou no terceiro dia, segundo as Escrituras” (1CORÍNTIOS, v. 15.3, p. 1977). A ressurreição de Cristo é a esperança da vida nova. Ele sendo a Vida não poderia morrer como um homem comum e, ao ressuscitar, se confirma como o Salvador, deixando para todos os homens que Nele ressuscitarem a esperança na promessa da vida eterna: “Portanto, já que vocês ressuscitaram com Cristo, procurem as coisas que são do alto, onde Cristo está assentado à direita de Deus.” (COLOSSENSES, v. 3.1, p. 2046)

Jesus Cristo morreu pelos pecados do homem. O pecado entrara no mundo através de um homem, Adão, e a morte física seria a punição pelo pecado deixado pelo primogênito para toda a humanidade, sendo, assim, a natureza do homem, por princípio, pecaminosa: “Portanto, da mesma forma como o pecado entrou no mundo por um homem, e pelo pecado a morte, assim também a morte veio a todos os homens, porque todos pecaram” (ROMANOS, v. 5. 12, p. 1928). Da mesma forma que a morte veio à humanidade por meio de um só homem, Adão, por meio de um só homem, Jesus, virá a

ressurreição dos mortos. Primeiro a Dele, e depois, quando Ele houver destruído todo domínio, autoridade e poder, que se constituem como os males da humanidade, e entregado o Reino a Deus, o Pai, restará o último inimigo a ser vencido: a morte. Essa destruição da morte se dará no fim dos acontecimentos que marcarão a segunda vinda do Cristo, depois que ele vencer os seus inimigos: “então a morte e o Hades foram lançados no lago de fogo” (APOCALIPSE, v. 20. 14, p. 2194).

A ressurreição do Cristo é, assim, a conquista da morte. A morte é a imposição dada ao homem desde o seu nascimento. Só na promessa da absolvição do Juízo Final, para os que crêem no Cristo como o Filho de Deus, será dada à humanidade a eternidade. Afrodite, associada ao Cristo ressuscitado, se eleva ao patamar do divino e solapa a condição final inerente ao homem, a da destruição pela morte. Blanchot entende a morte como fim, como objetivo alcançado, que não pode se efetivar na literatura já que isso seria chegar a uma conclusão, eliminando o que seria a sua base, a ambiguidade: “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pelas extensões dos abusos que pode cometer.” (BLANCHOT, 1997, p. 327-8). Por isso a impossibilidade da morte de Afrodite, já que ela é a própria escrita literária.

## **2.6 A Ressurreição na Escrita (A Memória)**

A morte física que já fora impossibilidade para o jovem interno, na sua infância infeliz e sem perspectivas de mudança, perpetua-se na existência do narrador-personagem, que vagueia pelas ruas da Cidade, à margem, avesso à condição de cidadão comum que se estabelece por uma identidade, ocupação e função social. Expressão literária do jovem interno, que intenta se evadir de sua realidade através da escrita, questiona-se sobre o seu próprio processo de criação e elaboração, já que é ao mesmo tempo resultado e processo da elaboração dessa escrita: “Mas me fere aceitar que não escondo de mim nem de vós (quem sois?... e sois?) o meu trajeto cheio de recuos, paradas, sínopes, acelerações, anseios fora do ar, admito ser extraviado às vezes, inexistente até, quem sabe existente mas já morto.” (p. 11).

O personagem se admite já morto, mas como elemento da escrita literária é impossibilitado da morte, assemelhando-se, assim, a uma morte em movimento, um

caminhar errante que transita entre os dois mundos sem concluir ao qual ele pertence, uma escrita que se movimenta à deriva, não se adaptando e nem se enquadrando nos moldes do mundo da ordem, só podendo se apoiar na sua mais forte concretização, o personagem feminino, sua própria elaboração escrita:

Lázaro caminho à cata de alguém que me confirme vivo caminho, caminho me apoiando em paredes, postes, alguém de um carro me vitupera de sonâmbulo, caminho, tento o apoio num ombro avulso que se afasta em pânico e me proporciona a primeira queda, mais duas quedas ganho até que vejo Afrodite (p. 191).

Para ilustrar sua condição de morto em vida, o personagem se intitula Lázaro, o personagem bíblico trazido da morte à vida por Jesus, pela sua ressurreição da cova na qual jazia havia quatro dias. Blanchot, em “A literatura e o direito à morte”, faz uma leitura da passagem da ressurreição de Lázaro, ao comparar os seus dois estados, de morte e vida, com o uso da linguagem na literatura e no mundo corrente. O Lázaro morto é o estado primeiro e verdadeiro da linguagem, anterior ao momento em que é proferida pela palavra. O Lázaro que veio ao mundo, limpo e sadio, é a linguagem da palavra da utilidade, organizada e funcional. Portanto, o estado de morte, o estado de doença, é o estado contrário ao da necessidade do mundo. Para o teórico, a linguagem da literatura é a busca do momento que a precede e o que ela quer é “o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado.” (BLANCHOT, 1997, p. 315).

O estado do personagem, “existente mas já morto”, é o estado de quem está à margem da organicidade. O personagem literário é o Lázaro antes da ressurreição, destinado a vagar sem a possibilidade da estabilidade que é só viável no mundo da ordem ao qual pertence o Lázaro vivo. E, como mostra a fala do narrador-personagem perante um cadáver, há a esperança na vinda da intervenção divina que o ressuscite, mostrando, assim, ser a escrita movida pela esperança de estabilidade que, entretanto, só se configura na promessa, no porvir: “confiamos que um dia as coisas pelo menos se elucidem, basta continuarmos atentos diante da solução que jamais acontece, Lázaro soube esperar e Ele apareceu com o sopro de um amante e tudo voltou ao que era.” (p. 33).

A esperança do narrador-personagem em deixar de ser o Lázaro fétido, o do texto literário, para tornar-se o Lázaro sadio, o do mundo da ordem, é a tentativa de estabilização da escrita. O personagem deseja a estabilização na tentativa de se evadir do espaço no qual está inserido, o espaço da escrita. A sua tentativa de fuga está assim já inserida em uma evasão, já que a narrativa do narrador-personagem é entendida por nós como a elaboração escrita do jovem interno que, intentando uma evasão do seu insuportável mundo, entrega-se ao chamado que a literatura lhe faz através das leituras literárias, sua forma de sublimação da dor:

Era todo eu de prontidão diante da espessura de um universo de seres que só pela incisão da lâmina dos meus olhos revelavam sua resplandecente fisionomia. Serei capaz? — me indagava e me indagando sem resposta ia reconhecendo a face informe da aventura chamada interior. [...] prometi nesse momento a mim mesmo ser para sempre o portador do olhar que resgata o encanto até da mais íntima esperança. (p. 195)

O jovem interno busca no mundo da escrita, assim, a esperança, mas em uma esfera contrária à sua. Intenta libertar-se, no movimento de instabilidade da escrita, de um mundo de rigidez e proibições, marcado pela oposição entre virtude e pecado da visão maniqueísta dos padres do internato que não permitiam a possibilidade de uma vida que não fosse precisamente definida entre o bem e o mal, sendo impraticável a opção que não estivesse nos extremos da perdição do pecado e da glorificação da virtude cristã: “rogáramos sem cessar por misericórdia até que nos transfigurássemos no esplendor da santidade ou na desgraça da culpa, de joelhos diante da cruz bagas de vômito manchavam-me o peito franzino” (p. 13).

Imiscuído em um mundo onde a infelicidade era ministrada pela culpa cristã e as ações giravam em torno do pecado, sendo o pecado diretamente associado ao perigo do sexo, o jovem interno aspirava pelo fim do período infantil, quando então a liberdade poderia estar presente, se não lhe restituindo do mundo infeliz no qual se encontrava, mas lhe ofertando a liberdade das escolhas: “o pecado era a mágoa sem remédio enquanto permanecêssemos neste reduzido sítio dos anos, como criança sonhava que num futuro tudo se esclareceria e eu seria não digo feliz mas inoculado da retidão adulta, quando viveríamos as possibilidades do Possível.” (p. 13). Reprimido pela culpa e pelo medo em decair no pecado, o jovem franzino aspirava pelo Possível. O Possível, enquanto interno em um espaço que lhe empurrava para o isolamento, só lhe era viável

através da Literatura, onde, na sua evasão de leitor, mesclava a insuportável realidade do seu mundo nas páginas que lhe libertavam.

O jovem interno intenta assim a evasão do mundo real. Ser de papel, personagem de ficção em um mundo de ficção que, no entanto, percebe tudo à sua volta como a realidade que lhe é indesejada e busca, assim, resgatar o encanto através das possibilidades da escrita. O elemento proibido pela retidão dos adultos religiosos de sua infância torna-se o elemento libertador de sua narrativa. Dessa forma, transmuta o sexo em elemento escritural e, ao mesclá-lo com a santidade das virtudes, subverte o sentido pejorativo que lhe era dado usualmente na sua educação. Torna-se assim o Satanás que alicia através de uma linguagem permeada pelo sexo, a quem os padres de sua infância advertiam do perigo.

O mundo que intentava solapar pela voz da sua narrativa, o do seu passado infeliz, contudo, vem à tona entrecortando a narração focada no presente do narrador-personagem. O narrador-personagem, a extensão liberta do angustiado jovem interno, só poderia então livrar-se do que intentava se evadir na sua própria elaboração escrita. As lembranças do passado que entrecortavam a sua narrativa iam de encontro ao seu intento de se desvencilhar daquele mundo, fazendo-se necessário romper de vez com a origem desse passado. O corte intentado se dá na sua última síncope, antes dele e Afrodite decidirem dar o adeus final à Cidade, quando se vê a si mesmo ainda jovem, mesma pinta que sempre teve no pescoço a lhe identificar, comungando na noite da Missa do Galo, e o convida (a si mesmo) para um passeio final:

O menino me olha perturbado, cora as faces e sei, sei que ele está vendo o diabo a chamá-lo, o menino esgazeia o olhar e vem, e me segue por ruas escuras e tortuosas, labirintos, até entrar comigo por uma casa penumbrosa em que eu o cerro num quarto e avanço sobre ele, dou bordoadas, bofetões, cravo meu punhal no seu púbis e não satisfeito o esquartejo em seis pedaços, cabeça, braços, tronco e pernas. (p. 250)

Os pedaços do menino, o jovem interno, são postos em uma mala e enterrados. O menino atormentado pela culpa do pecado, vivenciando a infelicidade de um mundo no qual não se adaptava, não pôde se libertar através da escrita literária. Intentou se evadir pela escrita, mas foi definitivamente tragado e destruído pelo caminho onde via o aceno de sua salvação.



não carrego a culpa de ter surpreendido o menino na Missa do Galo sonhando com o Dilúvio Universal porque este menino traria nele até aqui apenas este enfermo de hoje a desdobrar sua enfermidade perseguindo um pródigo intento cada vez mais rechaçado pelo mundo (p. 253).

A escrita intentada com um propósito certo se liberta das intenções do seu autor e finda por absorvê-lo em suas malhas, já que, como enfatiza Barthes, ao apontar a ênfase da linguagem em detrimento do autor, “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age” (BARTHES, 2004, p. 59). O movimento que levou o jovem interno à tentativa de evasão do seu mundo findou por levá-lo a sucumbir definitivamente nele. A intenção primeira do autor, seja ela qual for, segundo Blanchot, desaparece no momento em que tudo isso toma corpo na obra que intenta realizar, quando é assim imerso na metamorfose em que se perdem toda intenção prévia, deixando fluir apenas a obra: “Podemos supor, no ponto de partida da maior das obras, a circunstância mais fútil; essa futilidade não compromete nada: o movimento pelo qual o autor cria uma circunstância decisiva basta para incorporá-lo ao seu gênio e à sua obra.” (BLANCHOT, 1997, p. 295).

**capítulo 3**

**Reflexos de um mesmo espelho**

## CONTRANARCISO

em mim  
eu vejo  
o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas  
o outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você  
assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós

(Leminski)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> LEMINSKI, 1983, p. 10

**Índice de abreviaturas das obras:**

Acenos e afagos — (A. A)

A céu aberto — (C. A)

A fúria do corpo — (F. C)

Berkeley em Bellagio — (B. B)

Canoas e marolas — (C. M)

Harmada — (H)

Hotel Atlântico — (H. A)

Lorde — (L)

O quieto animal da esquina — (Q. A. E)

Rastros do verão — (R. V)

### 3 REFLEXOS DE UM MESMO ESPELHO

#### 3.1 A Errância

A negação inicial do narrador-personagem de *A fúria do corpo* de revelar seu verdadeiro nome é seguida de outra imposição, desprender-se do passado e estabelecer o momento inicial da narrativa como o ponto de partida de sua errância com sua companheira Afrodite. Desprender-se de tudo que veio antes, portanto, é o imperativo para um movimento sem itinerário ou objetivo que intenta somente a sua continuidade. Movimento que é entendido por nós como o próprio movimento da linguagem, sendo, portanto, a errância dos personagens o livre desenvolver da escrita literária. Assim, as imposições do narrador-personagem como condições prerrogativas para o início de sua narrativa se dão como forma de possibilitar o seu movimento: “eu caminho sem calcular onde possa dar, meu destino é andar” (F.C, p. 76)<sup>7</sup>. A errância é a recorrência mais presente na obra de Noll, que apresenta personagens em sua predominância não-nomeados, que se movimentam ora em espaços urbanos, isolados ou interligados, nacionais ou internacionais; ora em espaços rurais, mas sempre perdidos em um vagar que se constitui pelo firme propósito de não cessar o movimento, a navegação blanchotiana à deriva, exposto às intempéries e sem porto seguro aonde atracar.

O destino imposto pelo narrador-personagem, na citação acima, é também a premissa de outros personagens de Noll, que se sentem impelidos a um incessante movimento. Por vezes, movimentam-se na sua errância como que cumprindo um destino, algo que lhes foi imposto desde sempre, como mostra a elucubração do narrador-personagem de *Rastros do verão*: “desde criança eu tive uma coisa assim, de querer fechar os olhos e quando os abrisse estar num outro ambiente, quem sabe uma outra cidade, quem sabe até um outro mundo que eu não tivesse nem imagens para conceber.” (R.V, p. 25). Imerso no movimento que desde alguém da sua maturidade já lhe instigava, este personagem vaga de cidade em cidade ansiando levar o seu desejo ao infinito, intentando um estado de eterno movimento que solaparia até a morte, ponto de parada inevitável para todos: “eu não queria morrer, queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse,

---

<sup>7</sup> Neste capítulo, as citações referentes às obras de João Gilberto Noll serão indicadas pela abreviatura do título seguida do número de páginas entre parênteses.

onde a vida fosse sempre um novo lugar.” (R.V, p. 24-5). O espaço ansiado pelo personagem, com um tempo que se desenrola a partir do movimento da errância e que se abre a novas e constantes possibilidades, é o espaço possível pela palavra, pelo desenvolvimento da linguagem, o espaço literário. A errância do personagem, assim, diretamente ligada à elaboração da escrita, marca o movimento da linguagem, que sempre se quer incessante, impelindo o movimento dos personagens.

O ritmo de viajante deste narrador-personagem, entretanto, não o caracteriza com o traço corriqueiro da independência de quem não se fixa em um só pouso e se distancia das relações solidificadas pelo cotidiano da vida estabilizada. Assim como vários personagens de Noll, ele caminha a esmo sem itinerário ou direção e, ao surgir outro personagem na sua trajetória, desloca para a dele a sua errância, como faz com o garoto que acabara de conhecer na sua chegada a Porto Alegre:

Depois me senti muito leve, como se estivesse compreendendo que aquele garoto tinha aparecido para me levar. Não me importava até onde ou quando. Não importava que na manhã seguinte ele me aparecesse com seus pertences em volta, pronto para partir, e eu tivesse que ficar como todos os que ficam: ansiando sem recursos por ser aquele que parte. (R.V, p. 30)

O encontro do narrador-personagem com o garoto acontece em um momento de transição, a sua chegada coincidia com a partida dele. Assim como fez o pai que o abandonara, o garoto intentava deixar a cidade e partir sem rumo, alistando-se na marinha mercante. A vida de marinheiro com seus pousos intermitentes, aberta às muitas possibilidades de aventuras desconhecidas, desperta momentaneamente no narrador-personagem a inquietação de vivenciar essa experiência, logo por ele descartada pela constatação de lhe ser inviável, já que sua força física não lhe permitia mais tal ritmo. Não tem uma experiência marítima, do livre movimento no mar, que Deleuze e Guattari definem como espaço antípoda ao da cidade, já que o mar seria o “arquétipo do espaço liso” e, portanto, espaço contrário ao da cidade, já definida como “espaço estriado por excelência” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 186). No entanto, o personagem não se enquadra no perfil da vida estacionada, e essa ambivalência o leva a se questionar: “E eu, alguma vez tinha aderido às coisas da terra?” (R.V, p. 22). A ambivalência do personagem evidencia ainda o pensamento dos teóricos, já visto por

nós no capítulo 1, quando enfatizam que os espaços lisos e os estriados só existem de fato na mistura entre si.

Em terra firme, mas nunca sedentário, o narrador-personagem de *Rastros do verão* faz do espaço urbano estriado, no seu constante movimento de cidade em cidade, um espaço liso propício para a sua errância. Intenta, dessa forma, sempre percorrer um espaço de possibilidade do constante movimento: “quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir.” (R.V, p. 13). Todavia, apesar da necessidade do constante movimento, caracterizada por seu vagar sem destino de cidade em cidade, esse personagem, assim como acontece em *A fúria do corpo*, anseia pelo repouso, pelo descanso, no desejo de estabilidade:

Eu disse que me agoniava a sensação de ter sempre alguma coisa a fazer, algum problema para resolver, alguma situação que precisasse de mim para seguir seu curso... Para mim o melhor seria que pudéssemos ficar debaixo desse jacarandá, e que você ir embora amanhã para a marinha mercante, ou eu o que vim fazer em Porto Alegre, tudo o mais estivesse do lado de fora daqui e se possível nos esquecesse. (R.V, p. 26-7)

A estabilidade almejada pelo personagem literário é inviável, já que a escrita, de acordo com o pensamento blanchotiano, não pode manter-se imóvel — haja vista a imobilidade do repouso ser o fim, o objetivo alcançado — necessitando sempre estar em movimento, em elaboração, como podemos observar no imperativo do garoto que impele o narrador-personagem a manter-se errante pelas ruas da cidade: “Ele falou que continuássemos a andar.” (R.V, p. 29). Entretanto, esse anseio pelo repouso, pela estabilidade, por vezes se mostra como um obstáculo entre os personagens e a sua errância. O desejo de descanso desse personagem, de ser apartado do movimento da escrita, pondo-a além dele e do garoto, também se verifica com o narrador-personagem de *A fúria do corpo*, quando ele anseia pelo paraíso que o som da flauta de Mozart sugere, no Bairro da Saúde, mas dele se evade consciente da urgente necessidade de se manter em movimento, voltando à sua errância pelas ruas de Copacabana. O intuito do movimento como uma necessidade imprescindível é também a base da errância do narrador-personagem de *Hotel Atlântico*, que se apoia na firme decisão de não se deixar

fixar: “Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a ideia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir.” (H.A, p. 19).

A narrativa de *Hotel Atlântico* se inicia com a chegada do personagem a um hotel da cidade do Rio de Janeiro. Sem origem ou bagagem, se firma no propósito de continuar, mesmo sem destino, já que o itinerário da viagem se dá, a cada nova partida, de forma aparentemente desprendida. O personagem escolhe seu destino de forma aleatória: ora por pontos perdidos em um mapa esquecido nos bolsos das calças, que logo depois é descartado, demonstrando assim descaso com o próximo destino e necessidade de desfazer-se dos rastros do caminho; ora por letreiros luminosos de agências de viagens ou por comentários sobre alguma cidade feito ao acaso por passantes. A necessidade do movimento contínuo se assemelha para ele a uma fuga, indiferente ao objetivo, aspira libertar-se na constante possibilidade trazida pelo porvir e, perdido no ato mais do que na intenção deste, atordoa-se:

Quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha alforria. E me invadiu a sensação de uma liberdade demasiada. Como se eu não fosse dar conta sozinho. O ônibus saía dali a duas horas, então me sentei um pouco para botar as ideias no lugar. (H.A, p. 23)

A ideia de errância, ou fluxo contínuo, que perpassa toda a narrativa desse livro de Noll, também está presente na ambientação dos espaços nos quais o personagem se desloca no seu trajeto sem destino certo: as ruas das cidades, os hotéis, as rodoviárias e os ônibus interestaduais. Esses ambientes são analisados por Marc Augé, no livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia de sobremodernidade*, que os define pela concepção de “não-lugar”: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). Portanto, os não-lugares são ambientes que visam à grande circulação de pessoas e que são diametralmente opostos ao lar, à residência, ao espaço personalizado, favorecendo relações fugidias, destituídas de vínculos e que não proporcionam a fixidez: “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 1994, p. 74). E nesse processo de intenso movimento, a escrita caminha lado a lado com a errância do personagem, figurando, assim, uma não-elaboração e uma não-coerência dos fatos, o que nos sugere que a escrita é tão ou mais errante que o próprio narrador, parecendo



mesmo ser a história engendrada durante o processo de escrita, como se o seu conteúdo não precedesse o texto em si, passando, então, a existir concomitantemente ao ato da narração.

A necessidade urgente do narrador-personagem de *Hotel atlântico* de sempre seguir adiante se apresenta como uma fuga do tempo. Em estado de deterioração do seu corpo, acelera o ritmo da viagem na tentativa de, pelo movimento, estancar a sua desintegração: “Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que meu corpo estava se deteriorando.” (H.A, p. 16). O espelho é um objeto de marcação temporal recorrente nas obras nollianas. Geralmente atordoados pela velocidade inclemente da escrita, só através das mudanças intensas na suas imagens refletidas no espelho, os personagens percebem o contínuo movimento do tempo ao qual estão submetidos. Por vezes, a aparência dos personagens refletidas no espelho define o ritmo de seus movimentos, marcando a intensidade de sua errância, que deve ser levada às últimas possibilidades. Como mostra a reflexão do narrador-personagem de *A fúria do corpo*, ao estabelecer o tempo ainda necessário de sua errância, a partir do efeito que o tempo causa na sua condição física: “Recorro às ruínas de um espelho que encontro pelo chão, ainda não sou o ancião que presumo mereço, ainda não galguei por inteiro minha submissão ao Tempo” (F.C, p. 11).

O paralelo estabelecido por esse personagem entre tempo, constituição física e errância explicaria a necessidade urgente do narrador-personagem de *Hotel Atlântico* de continuar a viagem, já que na sua deterioração física ele se encontrava muito próximo de ter galgado inteiramente a sua submissão ao tempo. Porém, uma nova situação impede que esse personagem desenvolva a sua errância. No vagar desnorteado que impele a sua jornada, desmaia e, ao retornar a si, está em um hospital, em outra cidade, com uma das pernas amputadas.

Impossibilitado fisicamente de continuar a viagem, desenvolve uma forte amizade com o enfermeiro Sebastião, com quem foge da cidade em busca da família do novo amigo em Porto Alegre. Fracassado o objetivo da viagem, já que o único membro da família havia morrido, acontece a última fuga do personagem: os dois partem para Pinhal, uma praia gaúcha, com o objetivo de Sebastião conhecer o mar. Hospedam-se,

então, no Hotel Atlântico que dá título à obra e que se estabelece como o ponto de chegada da trajetória. Espaço já definido como de relações impessoais e transitórias, e apesar de local nunca antes visitado pelo personagem, o hotel desperta nele o conforto do lar, sugerindo, assim, ser um espaço de pouso e permanência:

Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo. (H.A, p. 106)

O conforto e a segurança de lar que o quarto de hotel dá ao personagem presumem a possibilidade de um repouso, de um fim para a sua errância. A procura no espaço exterior finda e ele se volta para dentro de si, deslocando a busca externa para o seu interior, vazio e fragmentado. Essa busca, no entanto, se mostra ser a mesma, externa ou internamente, já que, como enfatiza Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, exterior e interior são ambos íntimos e estão sempre prontos a se inverterem, afirmando não vir o medo do exterior, e sim ser ele, o medo, o próprio ser, dessa forma questiona: “Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um horrível ‘exterior-interior’.” (BACHELARD, 2000, p. 221). Ao voltar a busca externa para o seu interior, o personagem de Noll encontra a destituição de seu próprio corpo: em uma praia deserta, de frente para o mar, tendo ao lado, a segurar a sua mão, o enfermeiro Sebastião, o narrador-personagem perde a audição e a visão e desfalece. A errância não podendo cessar, já que é o movimento da escrita, passaria assim para o outro personagem, que já era o passo que dava o movimento da viagem, dada a deficiência física do narrador-personagem. No que entendemos que a escrita, não podendo nunca estancar, permanecerá errante, agora na fala de Sebastião.

O constante movimento da errância dos personagens nollianos por vezes não é o propulsor do desenrolar da escrita. Em *Canoas e Marolas*, tudo leva à inércia; a começar pelo cenário, uma ilha, local propício ao isolamento, contrária ao movimento contínuo, cercada de oceano por todos os lados. Nesse ambiente, oposto ao ritmo intenso que os espaços urbanos dão às outras obras de Noll, o personagem, que também logo encontra um garoto que o acompanhará no desenrolar da narrativa, se vê tragado pela indolência, tentando manter-se em movimento, mas preso à letargia que se respira na ilha: “E tudo ia assim para despistar minha inapetência agora aguda: para mim, cada

instante, ao invés de se costurar a outro na cadência dos fatos, me ancorava ainda mais numa clareira raspada, me atrasava, a ponto de eu perder a memória de como prosseguir.” (C.M, p. 23). Na quase imobilidade do espaço e dos personagens, contrasta o movimento do rio que existia no interior da ilha, correndo caudaloso e encorpado, cortando a narrativa e dando-lhe o movimento de continuidade, se contrapondo, assim, ao mar, movimento liso por excelência, mas que, na obra, torna-se estriado, ao ancorar a ilha, isolando-a e retendo-lhe o movimento.

O pouso como comportamento do personagem, em oposição à errância, também se dá na obra *O quieto animal da esquina*. Inicialmente errante pelas ruas de Porto Alegre, o jovem e desempregado narrador-personagem dessa obra é um poeta acusado de estupro que é internado em uma clínica correccional e depois enviado para uma fazenda, onde é “adotado” por uma família de alemães. Tendo a chance de fugir desse destino, no entanto, se entrega docilmente ao que lhe foi determinado e atrela seu movimento ao de Kurt, o alemão que daí então exerceria nele uma estranha força de atração, retendo-o definitivamente na vida da fazenda: “Eu tinha chegado no portão da clínica, aberto de par em par. Não enxerguei ninguém vigiando por ali. Por que eu não fugia? Não, não me pareceu que seguindo sozinho eu pudesse facilitar o desdobramento das coisas.” (Q.A.E, p. 27).

Esse narrador-personagem se estabelecesse na fazenda e passa a viver o cotidiano estipulado pelo alemão, um quieto animal que ao se deixar domesticar perde paulatinamente a sua força, já que a errância é tão necessária para o personagem quanto o é para a escrita: “eu sei que devo me anular assim, sem mágoa, para que outro possa vir e ocupar o meu lugar, aqui já não existo, falta.” (Q.A.E, p. 68). No pouso do personagem, desprovido da errância peculiar que propulsiona o desenrolar da escrita, o movimento incessante se dá, na obra, através da passagem vertiginosa do tempo, já que a escrita precisa sempre se locomover, atropelando e surpreendendo o narrador-personagem: no que seria a manhã seguinte à sua chegada à clínica, acorda e recebe do alemão novas roupas e o anúncio de sua alta. Atordoado, é também só por sua imagem refletida no espelho que entende que entre a sua chegada e a sua iminente partida, que lhe parecera ser o espaço de apenas um dia, um vácuo temporal se estabeleceu: “Algum tempo tinha se passado, agora eu via, e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele.” (Q.A.E, p. 26).

A ação contínua do tempo não se faz mostrar apenas nas ações do enredo. Na própria forma estrutural da narração, a voz narrativa ora se adianta, ora recua, rompendo radicalmente com a noção de linearidade temporal, como na seguinte passagem, na qual o narrador-personagem se refere, no momento presente, a uma ação que ainda se desenvolverá, porém narrando-a no pretérito perfeito:

Este foi o primeiro verso de um poema que fiz inteiro ali. Guardei este poema na cabeça até o aeroporto. Lá me sentei numa lanchonete e o passei para um guardanapo de papel. Foi o último poema que eu fiz. Depois dele não escrevi mais poema nenhum. Mas *por enquanto* eu ainda estava ali, de pé, fazendo aquele poema. (Q.A.E, p. 60, grifo nosso)

Não se trata, no entanto, apenas de uma ação narrada em *flashforward*, em uma subversão do tempo cronológico da narrativa pelo tempo psicológico do narrador-personagem, já que a mesma ação ocorrerá mais adiante, agora no seu momento sequencial exato, e sim, da velocidade da escrita na obra que se adianta à voz narrativa, libertando-se desta. A quebra da linearidade temporal também acontece na sobreposição de ações simultâneas, justapostas em uma mesma fala, fazendo-se necessária a interferência da voz narrativa para não ser atropelada pelo ritmo vertiginoso da escrita, que se extravía do fato narrado em elucubrações intermitentes. Assim, a ação que se passa em um terreno baldio, no momento de sua enunciação, desvia-se para outro momento da ação a algumas quadras dali, já vivenciada pelo narrador personagem:

acrescentar também ou repetir, não lembro, que o vento não deixava que se pudesse chamar a noite propriamente de quente, quente de tornar a camisa empapada só lá no meio da multidão do comício, mas Náira, *voltemos*, Náira sentada aos meus pés...” (Q.A.E, p. 78, grifo nosso).

Outra forma de simultaneidade de tempos perpassa toda a narrativa e é percebida pelo narrador-personagem no choque entre o seu mundo interior e o mundo exterior no qual ele se encontra inserido. O tempo age com discrepância entre os dois mundos, atordoando-lhe a percepção pela velocidade com que o tempo exterior se desenrola, cada vez que percebe sua ação através do amadurecimento, e fortalecimento, de sua própria constituição física, paralelo ao envelhecimento dos demais personagens: “Aquele homem realmente tinha envelhecido além da conta, entrava no táxi com tamanha dificuldade que me deixava boquiaberto, a pensar no meu despreparo para

acompanhar a passagem do tempo.” (Q.A.E, p. 61). O contraponto entre as duas formas de tempo, entretanto, está dentro do tempo próprio da narrativa, que se contrapõe a outra forma de tempo, a do mundo real, como enfatiza Blanchot em “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*: “É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos.” (BLANCHOT, 2005, p. 17, grifos do autor).

Diferentemente da ação que exerce nos outros personagens já aqui citados, impelindo-os à urgência do movimento contínuo, a passagem intensa do tempo nesta obra incita à permanência. Também há diferença no efeito que o tempo causa nas condições físicas desse narrador-personagem em relação aos de *Hotel Atlântico* e *A fúria do corpo*, já que ele o fortalece em vez de degenerá-lo. Em *O quieto animal da esquina*, a passagem do tempo não é sinônimo de urgência de movimento e sim elemento propiciador da permanência. Nessa obra, o narrador-personagem se vê impossibilitado de tomar qualquer decisão sobre o seu rumo antes da morte de Kurt e, apesar de o tempo agir de igual forma para ambos, já que os dois estão envelhecendo, o movimento temporal tem um efeito totalmente oposto entre os dois personagens, degenerando o alemão, enquanto fortalece o narrador-personagem: “uma indecisão de que caminho seguir enquanto o velho alemão respirasse, aquele tutor de um homem completo como eu, com uma musculatura formada, adquirida honestamente nem sei como, agora eu já sabia que eu era havia muito um homem” (Q.A.E, p. 87).

O movimento que cessaria sem a errância que o propulsiona, não podendo estancar, dá-se pela continuidade entre o narrador-personagem e Kurt, quando, na passagem final da obra, ele desvencilha-se abruptamente de suas roupas e aceita as que o alemão lhe oferece, aceitando também dar continuidade a sua permanência na fazenda, agora, talvez, no papel de Kurt, um centro de atração para os outros personagens, dando continuidade ao movimento da escrita, evidenciando que a errância, mesmo não se dando no deslocar contínuo dos personagens, tem que ocorrer de qualquer forma, já que é elemento vital para o desenvolvimento da linguagem literária das obras de Noll.

### 3.2 A Linguagem Errante: O Silêncio

A errância dos personagens, estando diretamente ligada à escrita, por vezes, é substituída pelo movimento também incessante da fala, que se mostra imprescindível para a continuação do andamento da linguagem, como frisa o narrador-personagem de *A fúria do corpo* sobre a fala descontrolada de sua companheira: “Afrodite fala sem parar feito sozinha como se só pudesse viver falando, o que a mantém viva é essa fala interminável, se essa fala estancasse Afrodite não teria mais razão-de-ser” (F.C, p. 265). Na necessidade vital de se manter sempre em movimento, a escrita desvia a errância dos personagens para a fala, quando eles estancam momentaneamente o seu caminhar errante.

Como, por exemplo, quando o narrador-personagem de *Rastros do verão*, na sua necessidade de repouso, freia o seu incessante passeio pelas ruas da cidade e o movimento se desloca do seu andar contínuo para a fala verborrágica, que lhe vem à sua revelia, em um discurso incessante que, apesar de lhe incomodar, mostra-se inevitável, quando constata que o movimento sempre se dará, mesmo no seu repouso momentâneo, evidenciando, ainda, na estreita ligação entre o seu interminável caminhar e a profusão da sua fala, a ligação direta entre a sua errância e o desenvolvimento da linguagem na escrita: “Mas não parei de falar. Senti que fosse qual fosse o meu jeito eu deveria manter as coisas andando mesmo debaixo daquele jacarandá. Que não adiantava vir para debaixo da árvore, que mesmo ali era preciso preencher o tempo com palavras (R.V, p. 27).

Todavia, assim como os personagens errantes almejam o descanso, a fala incessante também almeja o silêncio: “pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura.” (BLANCHOT, 1997, p. 298). Um silêncio que não se caracteriza pela ausência de fala, mas pela ausência de verdades estipuladas nessa fala, já que não intenta evidenciar, através das palavras, nenhum saber nem tampouco se direciona a um objetivo prático. Por isso, quando a palavra se mostra a esse narrador-personagem como uma ferramenta, um meio de utilidade, um instrumento manipulado pelos homens no intuito de estabelecer a ordem no mundo, através da fala como forma de comunicação e entendimento, ela se lhe parece desgastada e empobrecida, evidenciando que para o personagem literário a fala que traz em si uma intenção é a fala

oposta àquela que ele anseia, que é livre das associações diretas intentadas no mundo da ordem:

O sol tinha voltado. A tarde novamente azul, eu disse. Mais uma vez me bateu a sensação da miséria das palavras. Aí eu disse que apesar de tudo as palavras existiam, e que tinham sido feitas para se preencher o tempo. Se não, como duas pessoas conseguiriam se manter frente a frente sem estarem ocupadas com outra coisa? (R.V, p. 15)

O uso das palavras como instrumento de comunicação e compreensão entre as pessoas perde a utilidade no terreno do literário, que busca revelar o sentido anterior ao momento no qual a palavra é evocada. A palavra, ao ser transportada para o texto literário, não intenta se fazer compreender, mas sim buscar justamente o sentido original que fora destruído por ela, palavra, na necessidade do sentido convencional que lhe é dada para a organicidade do mundo dos homens. Dessa forma, o personagem literário, elaboração da escrita, se submete ao movimento incessante da fala, mas recusa a sua utilidade prática e objetiva, como mostra também o protesto de Afrodite, personagem de *A fúria do corpo*, que assim como o narrador-personagem de *Rastros do verão*, não quer a miséria da palavra do mundo dos homens:

nada de precárias pontes feitas de palavras que não aguentam o peso do meu ato, é que transito entre eu e o mundo sem a canalização da fala que quando se ouve já não é mais a intenção original de quem a formulou eu não, eu dou o meu pensamento em bruto porque quando a palavra chega ela só consegue anunciar o que já se revestiu de alguma coisa posterior mais submissa aos ouvidos calejados de tantas mentiras, não, não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original (F.C, p. 263-4)

A palavra como ferramenta é entendida por Blanchot como a forma de domínio dos homens sobre as coisas do mundo. Dessa forma, o domínio do mundo pela nomeação das coisas confere um poder à palavra. A palavra como instrumento de poder distancia-se da palavra da escrita literária; no entanto, uma forma inusitada de poder aparece em outra obra de Noll, *Harmada*, no domínio que o narrador-personagem tem sobre todos à sua volta, a partir das suas narrativas. O narrador-personagem dessa obra, um ex-ator desempregado, destituído de outro personagem ao qual atrelar a sua errância: “e eu não precisaria mais do que um pálido convite para partir também e segui-los como um pobre cão — mas nem um pálido, nem um tímido convite brotou da

boca de Amanda...” (H, p. 23), vaga perdido até ser abrigado em um asilo de mendicidade. O pouso que deveria ser de uma noite se estende por muitos anos e ele inicia entre os internos, todos velhos desprezados pelo mundo, um hábito de narrar e dramatizar histórias de experiências que teria, hipoteticamente, vivido. Assim, conquista o direito de permanecer no asilo e desperta com seus relatos resquícios de humanidade que permaneciam nas almas dos albergados, conquistando ainda benefícios e regalias, adquiridas pela utilização de suas narrativas: “por ser um albergado que conquistara mais poder de circulação pelos ambientes da diretoria e mais acessos aos assuntos dos gabinetes, certamente por ter eu, ali, o fator que produzia os relatos: a palavra.” (H, p. 48).

A fala do narrador-personagem dava aos velhos um sentido de direção, uma coesão: nos momentos de escuta do relato eles já não se deixavam levar pelas amarguras de suas demências. E, detendo a guarda dos relatos, ele obtinha o direito de ficar instalado no asilo, apesar de sua pouca idade. A fala que se mostra utilitária e objetivada, no entanto, tem seus alicerces na compreensão de Blanchot da feitura da escrita literária, desprovida de intenção e objetivo. Os relatos do narrador-personagem se assemelham, na sua concepção, à proposta de uma escrita que se elabora ao mesmo tempo em que é enunciada, acontecendo no mesmo momento em que se desenvolve:

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (H, p. 40)

Contudo, apesar do uso produtivo da linguagem de forma terapêutica e de sobrevivência dos personagens, estes não diferem dos outros personagens de Noll e anseiam pelo silêncio, na possibilidade de estancar a fala incessante que o movimento da escrita lhes impõe. Atormentada pelo jorro de palavras que não cessa, o personagem Cris, filha da mulher que abandonara o narrador-personagem, Amanda, tenta se mutilar e é internada no asilo. Imersa na fala, já que personagem literário, elaboração da linguagem, o personagem tenta estancar um movimento que lhe parece insuportável através da mutilação da própria língua. Ato extremo, porém simbólico, já que o movimento da linguagem vai além do ato da fala, imiscuindo-se no pensamento e no ser



do personagem, evidenciando que o movimento da fala, da escrita, está além do próprio personagem, uma vez que ele é elaboração da escrita e é a escrita quem fala:

peguei uma gilete que tinha achado no lixo, e passei a lâmina na minha língua para ver se a minha língua parava de falar, eu não falava com ninguém mas não parava de falar sozinha, para dentro é claro, eu falava para dentro, mas era o tempo todo, e aquilo foi me dando nos nervos, as horas padeciam, e eu não queria mais escutar aquele pensamento que não parava de pulsar na minha língua, então pensei, eu corto feio a língua, tiro um pedaço se der, e ela aí na certa vai ficar calada (H, p. 51)

A palavra como elemento indesejável, que suplanta a essência daquilo que intenta materializar, o pensamento, se estabelecesse como uma barreira entre a intenção e o gesto. Tornando-se contrária à intenção primeira que leva o homem a utilizá-la, a palavra anula aquilo que intenta representar, que só na sua ausência pode ser apreendida. Livre do domínio da forma, aquilo que a palavra destrói, a sua essência, só poderia vir à tona em um processo avançado, onde abdicar da fala humana seria um dos requisitos necessários, segundo o pensamento de um personagem teatral que esse narrador-personagem interpretara no passado, um cego que se regozijava de perceber o mundo pela ausência das coisas já que sua condição física lhe impedia de percebê-las pela forma. Abdicar da visão do mundo pelas formas é olhar justamente para as coisas que essas formas escondem, ao tentar representá-las, e transportar essa ação visual para o ato da fala é chegar a uma linguagem essencial, portanto, sem intenções e objetivos:

ele tinha dominado grande parte das imposições da matéria, quase um puro espírito, e como tal perdera a capacidade para a linguagem humana; quando muito instigado a falar ele poderia conceder, mas já não usava as palavras, explorava sons remotos [...] tínhamos chegado a linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum (H, p. 65)

A noção da essência da palavra como um estado anterior ao da fala encontra-se presente também em *Hotel Atlântico*, onde a comunicação pela linguagem oral é posta em contraponto com a fala divina, sendo-lhe em tudo inferior. A fala como forma de comunicação entre os homens, realizada pela palavra, seria, conforme uma lenda de um povo arcaico da América do Sul que é relata ao narrador-personagem dessa obra, um obstáculo para a tentativa de comunicação pura: “a palavra era eliminada dos ritos

religiosos. Não rezavam pela boca como a gente. Para eles os deuses só se manifestavam com a rendição absoluta da palavra.” (H.A, p. 27).

O contato com o divino e a evocação do texto literário assim se assemelhariam na desnecessidade da intermediação da palavra como forma de se fazer entender, de transmitir uma mensagem, já que ela impossibilitaria a exposição de sua essência, aproximando o ato da fala do ato do silêncio, só possível na fala literária. Essa associação do divino com a composição da escrita literária é vista por nós em a *Fúria do corpo* como uma ação permeada pelo sexo, que, divinizado, seria o propulsor da escrita na obra.

### 3.3 A Metamorfose da Errância: O Sexo

O sexo é um elemento vital na errância dos personagens de Noll, que frequentemente é permeada por súbitos coitos sexuais, que entrecortam a narrativa em momentos de desejo frementes que logo são saciados e esquecidos. Já entendido por nós como o propulsor da escrita de *A fúria do corpo*, o sexo quando arrefecido interferia no desenvolvimento da narrativa, sendo substituído por outros elementos, como o carnaval. Sexo e escrita, diretamente relacionados, se entrelaçam evidentemente com a errância na obra *Hotel Atlântico*. Experimentando sempre o sexo como mais uma forma de fluxo contínuo de movimento, em coitos súbitos, destituídos de desejo, de afeto ou mesmo de necessidade física, o narrador-personagem percebe estar impossibilitado de efetivar uma relação sexual após a amputação da sua perna, portanto, após a sua impossibilidade de manter o movimento da errância, evidenciando a ligação direta entre o sexo e a errância do personagem. Refreia, então, seu ato costumeiro em preliminares: “Contei para Sebastião que eu só chupava os peitinhos dela, que não passava disso” (H.A, p. 93), ficando para o enfermeiro que lhe presta assistência, Sebastião, a consumação do ato: “eu pressenti que havia uma bela loura na minha frente querendo ser comida por um negão. Só não esperava é que o trabalho fosse de descabaçar.” (H.A, p. 93).

Sucedâneo do narrador-personagem no sexo e na errância, Sebastião se firma como o movimento que dá continuidade à escrita, que não podendo cessar com o fim do narrador-personagem, se desenvolverá na errância do enfermeiro. O sexo como elemento propulsor da escrita também se estabelece intensamente em *Acenos e afagos*,

na trajetória do narrador-personagem por saunas e boates de Porto Alegre, desejos incestuosos pelo próprio filho e uma paixão avassaladora por um amigo de infância, o engenheiro, que o levaria à sua própria destruição como personagem. Assim como a escrita subjuga os personagens ao seu movimento, o sexo domina a vontade do narrador-personagem dessa obra, que tem a sua errância atrelada ao hábito sexual compulsório: “Aliás, desde a infância. Não adiantaria me colocar na esteira da castidade, jamais conseguiria o intento. Eu e todos aqueles conhecidos vivíamos para o sexo. E por meio dele pressentia que seríamos dizimados.” (A.A, p. 193).

Preso a uma compulsão sexual, o personagem carrega desde a infância, quando uma cabra era a sua companheira de cópula, o perfil de quem se movimentaria em escala crescente por aventuras com garotos de programas em saunas e boates, traições à esposa e fantasias incestuosas pelo filho. Mantinha, entretanto, paralela a essa vida, uma paixão platônica pelo amigo de infância, o engenheiro. A paixão se concretiza na linha tênue entre a vida e a morte do narrador-personagem, que simula a própria morte, abandona esposa e filho e foge com seu homem para uma nova vida, onde, para concretizar o seu desejo de viver com o companheiro, assiste atônito a uma estranha mutação no seu corpo: “Me sentia em transição. Não era mais homem sem me encarnar no papel de mulher. Eu flutuava, sem o peso das determinações.” (A.A, p. 145). O narrador-personagem se encontra assim em um terreno limítrofe, está oficialmente morto como pai de família, se transforma em um ser que ainda não é mulher, mas já não pode mais ser somente um homem. Experimenta ainda uma indeterminação no seu papel de amante, já que avançava para o feminino pelo seu amado, mas exercia com ele o papel masculino no ato sexual.

Na narrativa, a indeterminação do gênero, do seu papel e da sua função causam também um confronto entre o espaço interior e o exterior do personagem, na sua ambivalência em permanecer entre o que ainda era e o que viria ser, que o leva à hesitação entre ser homem ou mulher, estendendo ao máximo as possibilidades do texto literário, que tem na ambiguidade a sua base: “Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação. Precisava, no entanto, me manter nesse centro hoje diluído, indefinido, impreciso, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para o fora, ou só para o dentro.” (A.A, p.169). A passagem do masculino para o feminino é vista por Gilles Deleuze, em “A literatura e a vida”, de *Crítica e Clínica*, como um movimento do devir. Porém, o teórico enfatiza que o devir

não é o movimento para atingir uma forma, e sim encontrar a sua zona de vizinhança: “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Por isso, mesmo quando o narrador-personagem de *Acenos e afagos* se transforma definitivamente em uma mulher, ele permanece na zona de vizinhança, já que a sua transformação física exige do homem que ainda existe dentro dele igual definição, quando, a partir do corpo, “ele” teria que aprender a ser “ela”, para então deslizar definitivamente para dentro do universo feminino: “em vez de homem, eu já tinha me instalado definitivamente em um corpo de mulher. E, como mulher, precisaria dar conta da materialidade feminina, conhecê-la mais a cada semitom entre o clitóris e a vulva.” (A.A, p. 187). O devir, enfatiza ainda Deleuze, está diretamente relacionado com o ato de escrever, e o devir-mulher seria o deslizamento da escrita para a sua libertação da forma, abrindo-se à indiscernibilidade e à imprecisão que o feminino, contrario ao caráter dominante da forma masculina, possibilitaria:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.

(DELEUZE, 1997, p. 11)

A mutação do masculino para o feminino, o devir-mulher, está presente também em *A céu aberto*, na transformação do irmão do narrador-personagem dessa obra na mulher que viria a ser a sua esposa. Entretanto, a essa metamorfose, elemento em si indeterminado, soma-se a indeterminação do paradeiro do irmão. Saíra de sua cidade com o irmão doente em busca da ajuda do pai, general de uma guerra. No acampamento militar, é afastado do irmão e quando volta a vê-lo ele está transformado em uma mulher. Porém, paira ainda uma dúvida sobre a metamorfose: “Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar” (C.A, p. 77). A metamorfose, no entanto, não tem volta e o irmão firma-se como a mulher que, então, torna-se a sua esposa. A relação já peculiar mostra-se ainda mais insólita quando um antigo amigo dele se junta aos dois e ela engravida, dando continuidade a indeterminação, que permanece agora na dúvida sobre a paternidade da criança, já que decidem não esclarecê-la através de um exame de DNA.

A indeterminação permeia todo o desenrolar do enredo, o narrador-personagem casa-se com a mulher que ora é o devir-mulher do seu irmão, ora é apenas o corpo feminino que o aprisiona, se o filho que ela espera for dele, ele teria engravidado o irmão e teria um filho que também seria seu sobrinho, mas o filho também pode ser o próprio irmão em gestação. Para Cid Bylaardt, em “A privação do finito em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll”, metamorfose, indiscernibilidade e indefinição se acumulam na sucessão de ambiguidades que permeiam a narrativa: “O princípio da metamorfose predomina, tornando as coisas e os seres fugidios, impalpáveis, larvas que rastejam por esse submundo indeterminado, o mundo indiscernível de devires-mulher, devires-bebê, devires-andrógino.” (BYLAARDT, 2009, p. 21-2). Para Blanchot, a ambiguidade, na literatura, está às voltas com ela mesma, e cada momento seu pode tornar-se ambíguo e dizer o contrário do que já fora dito, já que o sentido geral da linguagem é incerto, pois “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos abusos que pode cometer.” (BLANCHOT, 1997, p. 327-8).

A mutação do masculino para o feminino, na obra de Noll em destaque, não se restringe exclusivamente a um personagem, assim como não acontece de forma desvinculada, sendo produto de uma elaboração, em um espaço propício a isso, a guerra, situação que suscita a indefinição. Acontecimento que se distancia da organicidade do mundo, com seu estado naturalmente caótico e fora da ordem, a guerra se estabelece como o ambiente ideal para a escrita que não pode se desenvolver no âmbito da ordem e do movimento estruturado: “Mais um corpo que parece masculino e que em meio ao exército em meio à guerra é revirado pela mão de algum deus que lhe puxa lá de dentro a mulher até então enterrada? Perguntei e olhei para o alto. Mas pouca coisa havia lá além do céu” (C.A, p. 139).

A metamorfose como o produto da elaboração de uma força superior ao personagem pode ser entendida como um movimento da criação literária em direção à ambiguidade e à liberdade das formas, sendo fomento para a sua concepção da escrita, como percebemos na obra matriz do nosso estudo, *A fúria do corpo*, na personagem Afrodite. Já entendida por nós como o próprio processo narrativo, enunciação, escrita e linguagem como um todo, Afrodite seria o devir-mulher do narrador-personagem, que transfere a sua mutação para a elaboração do personagem que marcará o ritmo da narrativa e ao qual atrelará a sua errância:

Afrodite apenas me fitava. Beijei seus lábios de fêmea. Ouvi sua voz de gata mimosa, e quando por fim ouvi sua voz descobri que era tarde demais para eu ser mulher: não havia mais escolha, meu plexo era irremediavelmente o avesso da gata mimosa, meu semblante de traços menos sublimados, tudo isso me levava a crer: sou homem, ela mulher —, e nos encontramos. (F.C, p. 204)

### 3.4 O Passado da Errância: A Memória

O encontro entre o narrador-personagem e Afrodite marca a possibilidade de uma errância que, no seu movimento de devir, intenta deixar para trás tudo o que vem antes do momento inicial da narrativa que começa, uma das premissas imperativas do narrador-personagem de *A fúria do corpo* para o início do seu movimento. A partir do batismo de Afrodite, tudo o que se segue adentra o terreno do literário, onde não há espaço para as relações anteriores dos personagens com o mundo, justificando a necessidade de não revelar o seu passado: “já disse que não dou satisfações sobre a vida pregressa, ela a mais ninguém interessa além de mim e de possivelmente Afrodite. (F.C, p. 96). Essa premissa, no entanto, como já vimos, é quebrada pelo próprio movimento da escrita que, desvencilhando-se da voz que a elabora, entrecorta a narrativa do narrador-personagem com as súbitas imagens de sua infância e juventude. A intenção desse narrador-personagem de estabelecer o início da narrativa como marco zero da sua errância também se apresenta na fala do narrador-personagem de *Rastros do Verão*. Essa narrativa se inicia com o desembarque do personagem em Porto Alegre, em uma terça-feira de carnaval. A sua chegada à cidade se dá com o traço característico dos personagens viajantes de Noll, a errância despreendida de intenção: nenhuma bagagem, nenhum destino ou objetivo determinado. Com o tempo de quem não tem a urgência dos compromissos do mundo, senta-se em um banco de praça e, ao pensar em voz alta, escuta um comentário de um garoto que, a partir de então, será o seu companheiro de errância pela cidade.

Uma errância que tem as muitas possibilidades que uma viagem sem rota definida pode propiciar: “É isso aí, falei: eu posso estar em Porto Alegre para me apresentar à polícia, ou quem sabe fugindo dela, eu posso estar aqui para fechar um negócio para hoje, ou recomeçar um amor da vida inteira” (R.V, p. 23). A sua ida à cidade, no entanto, se mostra ser um regresso com motivo específico: procurar o pai há muito não visto que se encontra enfermo na Santa Casa de Misericórdia local. Mas o

movimento que poderia ser um movimento de busca, de retorno ao passado, se foca na intenção do narrador-personagem de vivenciar o momento imediato, quando se despe de suas lembranças para o garoto, tentando estabelecer o começo da narrativa como marco inicial de sua história: “me sentei na borda da banheira e resolvi falar de mim [...] e eu contei que tudo o que eu tinha a dizer a meu respeito pertencia ao passado. De onde começa o presente?, o garoto perguntou. Digamos que do momento em que saí do ônibus, há poucas horas atrás, respondi.” (R.V, p. 33). Ao demarcar a sua chegada à cidade como linha divisória entre o momento presente e o que deveria ficar para trás, o narrador-personagem parece intentar uma trajetória que se desenvolverá concomitantemente aos acontecimentos, relegando ao esquecimento qualquer elaboração prévia, indicando uma necessidade de sempre ter um novo começo, que só poderia se dar em um novo cenário, em um espaço de tempo insuficiente para qualquer adaptação:

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir. (R.V, p. 13)

A partida recorrente de cidade em cidade, que o impelia para uma nova busca, em um novo cenário, não lhe permitindo prolongar o sentimento de intimidade que já obtivera pelo espaço, demonstra uma jornada sempre focada no presente, uma vez que sua história começaria a partir do momento de sua chegada a cada nova cidade, não havendo entre uma jornada e outra uma continuidade, em uma trajetória fragmentada, sempre zerada para um novo recomeço, destituída, portanto, de uma elaboração da memória: “Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” (R.V, p. 22). A tentativa de resgate de memória do personagem, no retorno à sua cidade natal para reencontrar o pai há muito não visto, se mostra fracassada quando ele descobre que seu pai não está internado na Santa Casa local e seu paradeiro é incerto, o que o impele a continuar seu movimento focado no presente, vivenciando o momento e sem objetivo certo.

A ausência de memória, de uma vida pontuada por lembranças, e o movimento de retorno familiar são também os motivos iniciais da ida do narrador-personagem ao isolamento de uma ilha em *Canoas e marolas*. Viera à ilha em busca da filha, Marta, que não conhecia, filha de outra Marta, uma descendente de húngaros com quem tivera um rápido caso, mas isso não lhe é bem certo: “Filha de uma enfermeira com quem, *parece*, tive uns encontros logo depois que a conheci” (C.A, p. 12, grifo nosso). Intenta, ao conhecer a filha, estabelecer uma relação familiar de continuidade, onde a sabedoria paterna é passada aos descendentes, através dos relatos de experiências cultivados pela memória:

pois tinha uma filha a quem mostrar minha história talvez assim como se mostra pelo cangote a um cachorro a inconveniência de seus dejetos, assim eu deveria mostrar a minha história que poderia não ser limpinha cheirosinha e tal mas era um pouco também a sua e que não recusasse, não, antes de recusar ou aderir. Ela precisaria sim ouvir a voz do pai, desse entendimento mais destilado sobre o que há de vir  
(C.M, p. 15).

A sua história, porém, era destituída de memória, suas lembranças não eram suas. Intentava uma continuidade no encontro com a filha, mas tudo o que lhe vinha de recordação rememorava ao seu pai, que morrera pouco antes dele nascer. Cresceu ouvindo de sua mãe sobre a impressionante semelhança física que tinha com aquele que não chegara a conhecer, ao ponto de se dividir na existência de si e do morto: “Quando pequeno costumava me olhar ao espelho para adivinhar meu pai. Sentia uma espécie de saudade de mim [...] sentia essa tal saudade de mim como se eu fosse meu próprio pai” (C.M, p. 26-7). A ausência de memória leva à ambiguidade, não havendo certeza das referências, das informações, das lembranças, as possibilidades se dilatam: não há a certeza sobre ele ser realmente o pai de Marta, que está grávida, talvez do garoto que o acompanha, talvez dele mesmo, podendo assim ele ser ou não pai do seu neto, ou avô do seu bisneto, já que ele é mais memória do pai falecido do que de si mesmo.

Dessa forma, se perdendo em incertezas, frustra a tentativa de empenhar uma viagem como forma de resgate e relega a sua errância ao movimento que só se reflete no momento presente, impossibilitado de desenvolver-se como um desdobramento do passado, escrita que caminha sempre no agora em direção a um devir e sem conteúdo prévio: “Ainda por cima francamente desmemoriado, sem saber bem claramente o que fazia na ilha, por exemplo essa questão da filha, onde ela realmente estava, delineada e



comprovada, onde? onde?” (C.M, p. 32). Para Rafael Quevedo, em “Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll”, o movimento das narrativas de Noll corrobora com o posicionamento de perceber a sua escrita sem uma elaboração prévia:

No que diz respeito às histórias de Noll, tudo se passa como se elas fossem engendradas “durante” o processo mesmo da escrita, ou seja, o conteúdo da narrativa não precederia o texto em si, mas passaria a existir de maneira concomitante ao próprio ato de narrar. Isso nos sugere a possibilidade de estarmos diante de uma escrita que parte do “grau zero” de memória

(QUEVEDO, 1982, p. 172).

Quevedo contrapõe a imagem do narrador de Noll à condição de antípoda do narrador benjaminiano. Para Walter Benjamin, em “O narrador”, de *Magia e técnica, arte e política*, a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, e a sabedoria de histórias e tradições dos mais velhos seria uma rica fonte de relatos. De fato, o narrador-personagem de *Canoas e marolas* intenta a continuidade de sua experiência na narrativa que faria à sua filha, mas admite uma história esvaziada de conteúdo e perdida na pseudo-lembrança de uma história que não lhe fora passada pelo pai, assim como cogita a possibilidade de não haver a quem deixar esses restos de lembrança, já que pode não haver filha. Dessa forma, não há antecessor ou sucessor, assim como também não há experiência ou sabedoria a ser passada, o que leva o movimento do personagem à indeterminação do momento, o que entendemos ser a elaboração da escrita tal qual entende Blanchot, desprovida de intenção e de saber, apenas entregue ao seu próprio movimento.

Esse movimento contínuo da escrita perpassa todas as obras de Noll, inclusive na caracterização dos personagens. Exemplo do narrador-personagem de *Hotel Atlântico*, que desenvolve múltiplas personalidades durante a sua jornada a lugar nenhum. Ex-ator desempregado, improvisa profissões e motivos para a sua viagem no decorrer do seu percurso. Destituído de lembranças ou memórias, destituído mesmo de um passado, passa a ser o ouvinte e interlocutor dos diversos personagens secundários que entrecortam o seu caminho no desenvolver do enredo e que possibilitam o elemento narrativo do texto. No entanto, por trás dessa aparente lacuna pregressa, existe uma nostalgia por uma estabilidade já perdida, uma necessidade de se fixar, uma necessidade de um centro:

Agora eu via apenas o chão sujo do piso superior da rodoviária. Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão. Me surgiu a ideia de que a viagem me devolveria essa intimidade. (H.A, p. 21)

Apesar da incerteza e da vagueza do sentimento de saudade, sua nostalgia parece encontrar origem nas reminiscências da infância, de um tempo aparentemente seguro no qual a errância era desnecessária e a fixidez lhe trazia aconchego, mostrando assim que por trás de toda aparente ausência de objetivo na viagem, a intenção de fixar pouso se encontra latente no personagem. O passado do personagem, entretanto, parece perdido: “— Eu não tenho mais ninguém lá — falei.” (H.A, p. 99). Refere-se a Porto Alegre, sua cidade natal, da qual está há muito afastado e para onde retorna na tentativa de um resgate, mas através da memória de Sebastião, o personagem ao qual atrelara a sua errância, que intenta rever a avó, há tempos deixada em Porto Alegre. Contudo, o possível resgate se mostra inviável, a avó de Sebastião morrera e o cenário se modificou:

Quando chegamos no endereço que Sebastião tinha num papel amarelado, vimos que ali não havia mais a casa de madeira azul que ele me descrevia agora, nos mínimos detalhes, na esperança de eu ajudá-lo a procurar. Agora, ali, tinham erguido um prédio de quatro andares, uma construção visivelmente recente. (H.A, p. 102)

A inviabilidade da tentativa de Sebastião de restabelecer um elo com o seu passado ratifica a errância destituída de memória do narrador-personagem. À sua prévia impossibilidade de narrar as suas experiências pessoais, visto que não tinha parentes, família, nem história progressiva, soma-se o fracasso da tentativa de transferência de um resgate do passado para a experiência do outro, no intuito de estabelecer um movimento de retomada. Sebastião, sucedâneo do narrador-personagem, continuará um movimento que não poderá se relacionar com o passado, em constante devir, sem intenção ou objetivo, ao ponto de um dia talvez já não ter como lembrança nem a sua própria identidade.

### **3.5 A Errância Sem Nome: A Nomeação**

Personagens sem identidade definida e sem marcas de pertença do mundo, os narradores dos romances de João Gilberto Noll são, em sua quase predominância, não-

nomeados. À exceção de dois, o narrador-personagem de *Canoas e marolas*, o João das Águas, é um deles. Sua nomeação, entretanto, é revelada em meio às muitas indefinições da obra, acontecendo no momento do seu encontro com Marta, a filha que, apesar de não saber quem era seu pai, é a voz da certeza dessa possibilidade: “‘Quem é você?’/ ‘João’, repito./ ‘Sim, mas João de quê?’/ ‘João das Águas.’/ ‘É você o meu pai.’/ ‘Tem certeza?’/ ‘É você, eu sei.’” (C.M, p. 36). João é o pai de uma filha que pode não ser sua, possível pai do filho que ela gera, homem que é mais lembrança de um morto do que a existência de um ser, quase uma impossibilidade: “Eu podia não ter nascido, contei para umas partículas incolores que me absorviam os olhos.” (C.M, p. 26), personagem envolto em incertezas de antes e depois do seu momento atual que se apresenta com um nome que, no entanto, quase poderia ter sido outro: “Quando pequeno me chamavam de Pacífico, quase ficou meu nome.” (C.M, p. 9).

O outro narrador-personagem de Noll nomeado é o homônimo João de *Berkeley em Bellagio*: “Ao parar diante da minha porta com meu nome escrito num cartão com margens em finos arabescos de metal dourado, ele se aproximou um pouco e repetiu: Joao, Joao, treinando um til com o dedo pelo ar Joao, Joao” (B.B, p. 49). Professor e escritor brasileiro, o personagem é convidado pela Universidade de Berkeley, na Califórnia, a lecionar aulas de cultura brasileira. Transitando entre o “ele” e o “eu” da voz narrativa e entre o *campus* de Berkeley e a cidade de Bellagio, na Itália, o narrador-personagem percorre as cidades que o próprio autor João Gilberto Noll percorreu como professor visitante. Homônimos, com a mesma profissão, a mesma naturalidade e a mesma experiência no estrangeiro, narrador e autor se desvencilham, de qualquer maneira, ao se desenrolar a narrativa que só como texto literário, e não autobiográfico, poderia por nós ser compreendido. Afinal, entender a nomeação desse personagem, em meio aos outros tantos anônimos, como a forma do escritor se revelar na sua obra seria desprezar a distância entre o “eu” e o “ele” que separa o autor da sua obra e que Blanchot assim define: “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo.” (BLANCHOT, 1987, p. 19).

E mesmo que a intenção primeira fosse a de romancear a sua experiência no estrangeiro, o relato, uma vez introduzido no terreno do literário, metamorfoseia-se na narrativa que não traz em si verdades e intenções: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela.”

(BLANCHOT, 1987, p. 17). É a partir dessa forma de ver o fazer literário, apartado do mundo e dos hábitos nos quais o autor está inserido, que o escritor francês Marcel Proust, em *Contre Sainte-Beuve*, faz uma crítica ferrenha à insistência do crítico Sainte-Beuve em estreitar ao máximo a distância que há entre a vida e a obra de um romancista:

Em nenhum momento Sainte-Beuve parece ter compreendido que há particularidades na inspiração e no trabalho literário, e que estas o diferenciam por completo das ocupações dos outros homens e das outras ocupações do escritor. Não fazia distinção entre a ocupação literária — onde, na solidão, fazendo calar as palavras que existem para os outros tanto quanto para nós, e com as quais, mesmos solitários, julgamos as coisas sem que sejamos nós mesmos, nós nos recolocamos face a face com nós mesmos, esforçamo-nos por entender, e por restituir, o verdadeiro som de nosso coração — e a conversação!

(PROUST, 1988, P. 54)

Assim, o personagem de Noll revela nome, profissão, lembranças passadas do companheiro que ficara no Brasil, e seu sentimento de indecisão entre a experiência americana e a vida anterior no seu país natal. Porém, tudo envolto na incerteza recorrente dos outros personagens já aqui citados. Quanto à nomeação, que além de reduzir as possibilidades significativas de um personagem já tão fixado por informações, poderia incitar a já comentada tentativa de associação direta entre a experiência real do autor e a narrativa por ele elaborada, esta é também incerta ou se perde na igualmente rarefeita memória do personagem: “pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo (B.B, p. 52).

Sem memória de nome, sem um corpo, imerso em uma atemporalidade, o personagem se dissipa da existência, tentando a não-lembrança, o não-reconhecimento, como fica mais evidente ainda ao encontrar em seu bolso uma foto sua, do seu passado em Porto Alegre, que não lembrava quem havia tirado e não atinava o porquê de ela estar ali:

Só tinha uma coisa a fazer com ela: apertá-la, apertá-la o suficiente até torná-la uma coisinha ínfima. Assim fiz. E enfiei-a sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela

ficaria como a memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre. (B.B, p. 57)

Giorgio Agamben, no texto “O dia do juízo”, do livro *Profanações*, vê nas fotografias uma exigência, uma exigência da pessoa fotografada para aquele que contempla a sua imagem, uma exigência que não é factual, a exigência do seu nome — o que estreitaria o ato do personagem de Noll de “guardar” a sua fotografia, escondê-la de qualquer apreciação onde certamente seguirá o destino dos detritos e se perderá de qualquer possibilidade de ser contemplada, com a intenção da não-nomeação e do esquecimento:

Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso — ou melhor, precisamente por isso — aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos.

(AGAMBEN, 2007 A, p. 29)

A não-nomeação dos personagens possibilita a ambiguidade do texto literário, ao impedir que eles sejam fixados a uma única identidade e só é mencionada por eles em *A fúria do corpo*, quando o narrador-personagem, na sua negação em revelar seu nome e o da companheira, enfatiza nesse ato o intuito de não vincular a errância que se inicia ao passado e à realidade do mundo que o rodeia. Assim, uma vez começado o movimento que dá início à narrativa, tudo então fará parte da escrita literária, portanto, desvinculado de uma relação estreita entre significante e significado, aberta à pluralidade das possibilidades que a ambiguidade da literatura permite: “o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda — mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos, os dois, temos juntos um curso que começa aqui” (F.C, p. 15).

Avançar pelo caminho das múltiplas possibilidades, desprendendo-se mais e mais do mundo que o rodeia, é também a base da errância do narrador-personagem de *A céu aberto*. Tragado pelo movimento vertiginoso da escrita que o conduz para um caminho que passa pelo alistamento involuntário na guerra e o casamento com a metamorfose feminina do próprio irmão, o personagem se movimenta em um espaço de total indefinição, não sabe a sua idade, em que país se encontra ou o motivo da guerra,

não sabe mesmo nem em qual guerra fora incluído: “Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coréia, Paraguai...” (C.A, p. 55).

O personagem deserta do exército, estrangula a esposa e embarca clandestinamente em um navio, na tentativa de evasão desse espaço de indeterminações. Porém, é obrigado a cessar o seu contínuo movimento, ao ser mantido cativo na cabine do comandante como objeto sexual do militar. A errância do personagem tem assim continuidade no movimento liso do mar, no navio que desbrava mares que ele só vê da minúscula janela do seu limitado espaço de cativo, uma vez que ela, a errância, sendo o próprio movimento da escrita, está além das possibilidades dos personagens. Era mantido em cativo por ser um clandestino, um desertor, não podendo se restabelecer no mundo como um cidadão: “— É preciso a guerra acabar para você recuperar seus documentos; e sem documentos não é possível vir à tona sobre a Terra” (C.A, p. 144); apesar de nunca ter sido um cidadão, sempre transitando sem identidade em espaços de indeterminação. Consegue finalmente fugir do navio em um porto denominado de Maia e sorrateiramente se deixa ficar na cidade, onde teria que reaprender o convívio humano através da vida em grupo propiciada pela cidade, retornando ao seu estado inicial de ser cidadão: “eu parecia agora atrofiado para conviver com uma cidade. Precisaria aprender como chegar às pessoas de novo, precisaria de tanto...” (C.A, p. 160).

### **3.6 O Espaço da Errância: A Cidade**

Nomeada ou não, a cidade, espaço predominante nas obras de Noll, se constitui como cenário habitual de suas narrativas. Com um ritmo intenso do movimento comum nos grandes centros urbanos, a cidade propicia o espaço ideal para uma escrita que se desenvolve sempre em constante movimento. Geralmente possibilitando o percurso para o caminho do personagem errante que não intenta o passado, a cidade por vezes inverte esse movimento ao propiciar o olhar que leva às lembranças que estes personagens tanto querem esquecer. Em *A Fúria do corpo*, o narrador-personagem revela o ambiente caótico da cidade do Rio de Janeiro, espaço de sua errância com Afrodite, com suas demarcações geográficas, culturais e sociais, mas guarda no silêncio a identidade da sua cidade de origem, espaço aquém do início de sua narrativa: “saio pelas ruas de uma cidade que foi minha e não darei o nome porque ela me pertenceu naquele tempo em

que eu ainda não sofrera a queda de todas as ilusões, mas saio pelas ruas de uma cidade ao Sul, isto arrisco revelar” (F.C, p. 246).

O paralelo entre cidade e passado também se apresenta em *Rastros do verão*, quando as ruas da cidade de Porto Alegre vão se descortinando aos olhos do leitor durante a errância do narrador-personagem dessa obra, que como um guia turístico sobe e desce ladeiras, vira esquinas, revelando ruas e prédios públicos da cidade. O olhar que passeia pelas curvas da cidade, no entanto, não mira só o momento daquilo que contempla, já que o espaço vislumbrado proporciona uma ponte com passado, no que Antonio Candido denominou de “olhar impuro”. A cidade, assim, se apresenta como a memória que o narrador-personagem intentava delegar ao esquecimento, na sua marcação do início da narrativa como marco zero do tempo:

Peguei uma avenida que levava ao centro. Li a placa de ferro pregada na parede: Avenida Júlio de Castilhos. Essa avenida está igual, pensei. [...] Eu continuava a caminhar, passava por um cinema com um título de filme pornográfico. Desde quando esse cinema aqui?, comentei baixinho. (R.V, p. 10)

Outra característica da cidade vista por nós na obra matriz de nosso estudo, *A fúria do corpo*, que a apresenta com um ritmo vertiginoso, ideal para o desenvolvimento da escrita sempre em movimento de Noll, contraposta ao campo, ambiente intentado pelos personagens como espaço de estabilidade, se inverte na obra *Hotel Atlântico*, onde a viagem do narrador-personagem dessa obra se divide nos dois espaços. No movimento pela cidade, ele erra solitário por ambientes que não permitem um contato mais duradouro com outros personagens, relegando, assim, as ações da narrativa aos seus movimentos pelos espaços, que Marc Augé já denominou de “não-lugares”: hotéis, cinemas, rodoviárias, entre outros. A errância solitária na sua peregrinação pelo cenário urbano passa a ser pontuada por eventuais personagens participantes, a partir da mudança para um cenário rural.

Diferentemente do espaço urbano, demarcado e denominado (as cidades do Rio de Janeiro, Florianópolis e Porto Alegre), as cidades do espaço rural se caracterizam por hipotéticas cidadelas brasileiras, propiciando ao enredo ficcional uma variação nos acontecimentos e na intensidade de situações aventurescas, perseguições e assassinatos, na qual o aparecimento de diversos cenários como, por exemplo, bordéis, igrejas,

hospitais, possibilita ao personagem a experiência de uma identidade em trânsito, uma vez que a sua fala é derivada da identidade que o espaço e a situação lhe propiciam, a partir de representações de múltiplas personalidades: sedutor folgazão, aventureiro, padre, etc., de acordo com o ambiente e o momento que vivencia, sugerindo, assim, o enfraquecimento do mundo urbano para possibilidades ficcionais, estandardizado e caído na mesmice.

Em *Lorde*, a errância do personagem central vai além do deslocar-se entre cidade e campo e estende-se a outro país. Assim como acontece em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-personagem dessa obra é um escritor brasileiro convidado para uma temporada no estrangeiro, dessa vez na cidade de Londres, na Inglaterra. Porém, diferentemente da resistência do outro personagem à língua inglesa, este intenta despir-se de sua nacionalidade para vestir a do país que o recebe, para só então puder levar adiante a errância no convite que em tudo lhe desperta incertezas:

Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres. Se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir. (L, p. 27-8)

Ao tentar se transmutar em um inglês, o personagem de *Lorde* intenta a possibilidade de continuar o movimento que só seria possível com a familiaridade com a língua inglesa. Chegara a Londres com um movimento contrário ao comumente mostrado pelos personagens viajantes de Noll, vinha como convidado, com uma missão, trazendo malas e sacolas e o intuito de se fixar na cidade. Porém, apesar dessa aparente objetividade, todo o desenvolvimento da narrativa percorre o usual caminho da indefinição recorrente nos textos nollianos: o narrador-personagem não sabe a que veio e nem quem o patrocinava nessa jornada. Totalmente entregue e dependente do inglês que o convidara, se perde em divagações e paranóias de despejo iminente, firmando fortemente um desejo singular de permanecer na cidade, que só poderia se dar na tentativa de solapar a ação do tempo, para um novo recomeço, em um novo espaço, em uma nova língua, com uma nova identidade.

Recorre então a processos estéticos de transformação, no intuito de se transformar em um jovem britânico, e nesse peculiar processo de adaptação à língua,



Londres se estabelece como a melhor forma de leitura do modo de vida inglês. Através dos contornos da cidade, o personagem se desapega dos fragmentos de memória de sua vida pregressa e amolda-se, inclusive fisicamente, ao seu novo espaço de errância: “Não me importava que as pessoas que caminhavam pelas calçadas não me notassem, me confundissem com todas: era desse material difuso da multidão que eu construía o meu novo rosto, uma nova memória.” (L, p. 34). O processo de adaptação à cidade vai se intensificando ao mesmo tempo em que ele percorre as suas ruas, desvencilhando-se de sua vida brasileira, seu passado, e criando junto com a sua nova identidade, uma nova memória, na qual a sua vida nunca fora outra senão a de um homem britânico: “Para mim eu fora sempre de Londres, não havia outra cidade, outro país. [...] A minha infância se passara mesmo nessas ruas onde eu agora tremia de frio. A puberdade, juventude, a idade adulta até aqui.” (L, p. 36).

Na sua errância pela cidade inglesa, o personagem segue com o seu desejo de transformação, iniciado esteticamente com maquilagens e tinturas de cabelos, em um movimento que oscila entre vertigens e fragmentos de realidade, destituindo pouco a pouco a sua força física, levando-o à internação, de onde sairia convencido de uma cisão entre o homem que fora, deixado no leito do hospital, e o inglês que acreditava agora ser, perdido pelas ruas da cidade que, como o Rio de Janeiro de *A fúria do corpo*, a Cidade, se personaliza e interfere na errância do narrador-personagem: “Ao tentar me consolar naquela esquina, a cidade abria mais meu abscesso — me indagava calado se, assim, passaria daquela noite. Londres saberia me matar como eu mesmo já fizera? Ou não?” (L, p. 92). O último vínculo com a sua personalidade anterior se rompe com o suicídio do misterioso inglês, findando o objetivo de sua vinda para Londres no mesmo mistério no qual se iniciou. Livre para definir o seu caminho, o narrador-personagem opta por deixar a cidade em direção ao campo.

O processo de mutação em um inglês acontece definitivamente no fim da narrativa, distante de Londres. Convidado a ocupar uma das cadeiras de língua portuguesa na Universidade da Cidade de Liverpool, se firma no propósito de continuar a sua errância pela língua inglesa, porém, longe da capital que o acolhera inicialmente, agora descartada de si como um vômito que o organismo repele: “vi que era um pouco de Londres que eu botava para fora, Londres com seus fantasmas e missões inatingíveis, já redondamente fracassadas.” (L, p. 96). O objetivo maior da metamorfose, tentando a sua continuidade na língua inglesa, iniciado através da cidade de Londres, se realiza

finalmente em Liverpool, quando o personagem desperta de uma noite de sexo ocasional e se vê transmutado no parceiro, um nativo inglês. Já apartado da cidade que o constituiu como um cidadão britânico, se desvencilha completamente de si, ao sair do seu corpo para habitar o corpo do inglês.

Em uma narrativa na qual a ação sexual só se apresenta nos intermitentes hábitos masturbatórios do personagem, o sexo, elemento já entendido por nós como propulsor da escrita nolliana, surge como o possibilitador da metamorfose iniciada na errância do personagem pela cidade de Londres. Sexo e errância mais uma vez se cruzam e deságuam nas possibilidades da escrita, pois o que o narrador-personagem fora e o que Londres fora para ele, agora distante, ficou apenas na sua narrativa, no que entendemos ser o distanciamento do autor da sua obra, já que, segundo Blanchot: “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 14).

A errância do personagem pelas ruas da cidade londrina, tentando a transformação inglesa que lhe possibilitaria a condição de se desenvolver nesta língua, é despertada pelo desejo dele de dar continuidade à sua obra. Viera a Londres por meios enigmáticos dos quais nunca teve total esclarecimento, a não ser a certeza de que o convite nascera do interesse inglês na sua profissão, a de escritor já com sete livros publicados. O ser errante e desmemoriado se esgueira assim pela capital inglesa atraído pelo chamado que envolve o autor na necessidade incessante de sempre buscar dar continuidade, na próxima obra, ao que acredita ter deixado incompleto na anterior, pois, como salienta Blanchot: “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro.” (BLANCHOT, 1987, P. 11):

Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira. Eu não os renegava. Mas, sim, o tempo que tinham me roubado para que existissem ali, de pé. Claro, era por eles que eu estava na Inglaterra. Era por eles que já não queria voltar para o lugar onde tinham sido germinados. Eu não podia ser visto exatamente como amnésico, mas bagaço deles. Ah, que me retornassem à mente inteiros num país distante, aqui. (L, p. 43)

Dessa forma, Londres se consolida como o espaço que propicia o desenvolvimento da escrita em uma narrativa que será a incessante busca da realização definitiva do autor para a sua obra, apresentando a cidade como o espaço por excelência das possibilidades da escrita literária. Como já visto por nós, a cidade se configura como o próprio espaço da escrita, seja na errância do porvir dos personagens, seja na relação que ela permite com seu indesejado passado, ou no seu movimento que vai do estriado ao liso; assim como no seu contraponto com o campo, apresentando-se ora como espaço que propicia a velocidade da escrita, ora como espaço destituído de alternativas, mas sempre como espaço de relevância nas narrativas de João Gilberto Noll; narrativas, que, independentes entre si, aproximam-se ou repelem-se, configurando-se como possibilidades de uma obra inacabada, a obra literária.

**conclusão**

**A escrita deslizante de  
João Gilberto Noll**

## conclusão

### A ESCRITA DESLIZANTE DE JOÃO GILBERTO NOLL

As muitas possibilidades de diálogos da obra *A fúria do corpo*, analisados por nós nesse trabalho, nos levam não a uma conclusão final e definida, mas a diferentes tipos de conclusões que, no entanto, têm em comum a sua indefinição final. Não segue aqui nenhuma incoerência, já que o nosso objeto de estudo se revelou uma escrita deslizante que não se quer aprisionar pela imobilidade, movimentando-se sempre com o intuito primeiro do simples movimento, sem objetivo certo e, portanto, sem estipular uma verdade na sua fala que lhe proporcionasse a possibilidade de ser definida.

Ao percorremos esse viés investigativo, que se deu através do contraponto entre Noll e Blanchot, ficamos livres para uma investigação que seguiria o curso do seu próprio trajeto: a de uma viagem entregue às intempéries, livre de rotas ou de portos aonde chegar. Entretanto, no decorrer de nossa análise, alguns aspectos por nós observados nos levam a cogitar algumas conclusões acerca da leitura que fizemos dessa obra de João Gilberto Noll. Uma vez que não estamos chegando ao fim de um texto ficcional, e sim de um trabalho acadêmico, buscaremos um meio termo entre ser o herói da decadência grega, que se deixa amarrar ao mastro, e o insano capitão do Pequot, que se perde na sua reta final, e arriscaremos uma conclusão, mesmo que inconclusa, para o fim dessa viagem.

Trazendo em si uma linguagem que se quer fazer distinguir da linguagem do mundo, a escrita de Noll se volta para as possibilidades do texto literário, ao buscar a ambiguidade desde o seu primeiro momento na negativa da voz narrativa em se autonegar, e se estendendo pela sua decisão imperiosa de deixar para trás qualquer ligação com o passado, demarcando o presente como ponto inicial de sua narração, e, portanto, elaborando uma fala que se desenvolve concomitante aos acontecimentos. A errância constante dos personagens pela cidade e a impossibilidade de dela se evadir, assim como a fala incessante que busca o silêncio e o desejo de repouso inviável, nos levam à conclusão de estarmos diante de uma escrita que se volta para a sua estruturação, percorrendo um caminho que em nosso ponto de vista não intenta estabelecer uma mensagem, haja vista que nos apresenta um enredo que não se estrutura na coerência, não buscando assim o envio de um saber.

As muitas possibilidades de significação da escrita literária de *A fúria do corpo* permitem a criação de novas leituras para simbologias já estratificadas, como, por exemplo, a dos mitos cristãos e gregos, permitindo assim uma reelaboração, uma reinvenção e uma reestruturação desses textos, antes consolidados a apenas um significado. Desse modo, nessa nova leitura, a escrita nolliana congrega esses elementos metamorfoseados, transmutando-os em elementos inerentes ao seu discurso, fazendo-os participar de sua escrita numa espécie de constituição própria, impossibilitando relações precárias entre sua escrita e suas novas leituras. A precariedade estaria em apenas analisar essa reinvenção no nível superficial dos diálogos, ou seja, uma simples relação da obra com o mito de Afrodite, por exemplo. O que intentamos em nossa análise foi verificar esses mitos em sua nova reestruturação e em sua nova roupagem, que é, não podemos negar, o espaço da escrita de João Gilberto Noll, tentando, desse modo, escapar à superficialidade.

Outro aspecto relevante em nosso estudo foi observar uma linguagem que se apresenta imiscuída em elementos do âmbito do divino, constituída por uma fala que não é da esfera do humano, e sim da esfera do inumano, como ressalta Blanchot em sua leitura do texto literário, apresentando-nos outra vez uma nova leitura: a inversão dos valores sagrados, permitindo, por exemplo, elevar o sexo, usualmente concebido como profano, à condição de elemento sacro, movimento só possível pela liberdade de significação do texto literário. A capacidade de renovação da escrita nolliana também fica clara na continuação das recorrências, que surgem em *A fúria do corpo*, no decorrer de suas outras narrativas. Longe de uma mera repetição de elementos, as recorrências surgem na obras seguintes, renovadas e ampliadas, ora corroborando as reflexões propostas pelo narrador-personagem de *A fúria do corpo*, ora distanciando-se delas. Esse jogo das recorrências, do dizer e escrever sem fim e sem objetivo, nos lembra Blanchot, ao refletir sobre a impossibilidade da realização final de uma obra:

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. [...] Num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história, sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronunciam esse fim que falta, e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado.

(BLANCHOT, 1987, p. 11-2)

Dessa forma, podemos comprovar que a escrita de *A fúria do corpo*, que sempre busca o intenso movimento, o faz de forma constante, mas sempre renovadora, promovendo o incessante deslocamento de suas bases, de sua estrutura, como se a cada instante o que estava posto não está mais posto e o que estava dito foi desdito. Nessa mobilidade escritural, a escrita desliza no nada e no silêncio das impossibilidades necessárias de seu navegar. Assim, nos perdemos, naufragamos, o Pequot ruiu e o herói desapareceu, já que o Canto das Sereias que enleva a narrativa de *A fúria do corpo* evadiu-se, pois tentamos nos aproximar demais dele.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007 A.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia de sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA DE ESTUDO NVI/ organizador geral Kenneth Barker; co-organizadores Donald Burdick... [et al.]. — São Paulo: Editora Vida, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni, “A privação do finito em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *A escrita da finitude — de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio, “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. In:



CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel, “Linguagem e Literatura”. In: MACHADO, Roberto, *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

HOMERO. *Odisséia*. 2. Ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

LAFER, Mary de Camargo Neves. “Os mitos: comentários”. In: HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. *Apocalipse: clamores da revelação*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *O evangelho de João*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

NOLL, João Gilberto. *Rastros de verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

NOLL, \_\_\_\_\_. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, \_\_\_\_\_. *Bandoleiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOLL, \_\_\_\_\_. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999 A.

NOLL, \_\_\_\_\_. “A expedição”. In: BONASSI, Fernando, CARONE, Modesto et al. *A alegria: 14 ficções e 1 ensaio*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NOLL, \_\_\_\_\_. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

- NOLL, \_\_\_\_\_. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003 A.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003 B.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003 C.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004 A.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008 A.
- NOLL, \_\_\_\_\_. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008 B.
- PAZ, Octavio. *A chama dupla: Amor e erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- QUEVEDO, Rafael Campos. “Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll”. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, 1980.
- REEBER, Michel. *Religião: termos, conceitos e idéias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. In: “O evangelho segundo João”. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Cia Das Letras, 1989
- SISSA, Giulia et DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)