

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

THALES SAYMON MENDES CUNHA

***UNDERGROUND: MARGINALIDADE E CONTRACULTURA EM A FÚRIA DO
CORPO, DE JOÃO GILBERTO NOLL***

BELO HORIZONTE

2014

THALES SAYMON MENDES CUNHA

UNDERGROUND: MARGINALIDADE E CONTRACULTURA EM A FÚRIA DO CORPO,
DE JOÃO GILBERTO NOLL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Ferreira Cury

BELO HORIZONTE

2014



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Underground: marginalidade e contracultura em "A fúria do corpo"*, de João Gilberto Noll, de autoria do Mestrando THALES SAYMON MENDES CUNHA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar - PUC/MG

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo - UFU

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de agosto de 2014.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

N793f.Yc-u
Cunha, Thales Saymon Mendes.
Underground [manuscrito] : marginalidade e contracultura em
A fúria do corpo, de João Gilberto Noll / Thales Saymon Mendes
Cunha. – 2015.
124 f., enc.
Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 119 -124.

1. Noll, João Gilberto, 1946- – Fúria do corpo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contracultura – Teses. 3. Geração beat – Estados Unidos – Teses. 4. Política e literatura – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869,342

Aos meus pais e a Rodrigo de Agrela

RESUMO

Esse estudo baseia-se nas relações de oposição entre autoritarismo e resistência presentes no romance *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. O autor porto-alegrense é um dos escritores da literatura brasileira contemporânea que renunciou às formas tradicionais de representação, adotando procedimentos alternativos de produção literária. O romance em foco aborda tematicamente um mundo à margem, despido de um idealismo nacional, conservador e totalitário. Esse trabalho perscruta, nesse sentido, a relação entre esse romance e um movimento político-cultural que teve sua base nos anos de 1960, aquele que é mais conhecido como contracultura. Exploramos os componentes subversivos presentes nessa narrativa, tendo em vista a posição de resistência que ela assume frente à presença de violência e autoritarismo, encontrados, sobretudo, no período da ditadura militar no Brasil. Discutimos também a representação da marginalidade, principalmente a partir de seus personagens, além de refletir sobre princípio de errância e sobre o trânsito permanente das personagens do romance, dialogando com o chamado movimento *beat* norte-americano.

Palavras-chaves: João Gilberto Noll, *A fúria do corpo*, Marginalidade, Contracultura, Geração *beat*.

ABSTRACT

This study is based in the opposite relations between authoritarianism and resistance in the romance *A fúria do corpo* by João Gilberto Noll. The porto-alegrense author is one of the contemporary Brazilian literature authors that have renounced the traditional representation ways adopting alternative procedures of literary production. The romance addresses a peripheral world bared of a national idealism, conservative and totalitarian. This thesis peers in this way the relationship between this romance and a political and cultural movement that had its beginning in the 60's, the one well known as counterculture. We have explored the subversive components present in the mentioned narrative observing the resistance position that it assumes in the presence of violence and authoritarianism found, above all, in the military dictatorship period in Brazil. We have also discussed the marginality representation, especially from the characters, besides reflecting about the wandering principle and about the permanent traffic of characters in the romance, relating to the North-American movement *beat*.

Keywords: João Gilberto Noll, *A fúria do corpo*, Marginality, Counterculture, *Beat* generation.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, o absurdo amor.

A Rodrigo de Agrela, o companheirismo, as sugestões, as revisões de texto, as discussões, a insistência, o abraço e o carinho.

À Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, a indispensável e paciente orientação.

Aos meus irmãos Poliana e Thiago, o bom humor.

Aos amigos Caio e Rafael, os momentos de paz.

Aos colegas de labuta, Wesley Thales, Cristiana, Ana Amélia, Juliana, Ionete e Lorena, a amizade.

Ao Alex Nery, as risadas, a infantilidade, a irresponsabilidade e o otimismo.

Ao João Gilberto Noll, um dia no bar.

Aos meus alunos da Escola Estadual Itália Cautiero Franco: minhas ilusões.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PERCURSOS MARGINAIS: A CONTRACULTURA E O ROMANCE LIBERTÁRIO	14
1.1 A contracultura.....	27
1.2 A fúria do corpo	41
1.3 A festa da carne.....	56
2 TRÂNSITO EM TRANSE.....	59
2.1 A errância e o livramento.....	72
2.2 “O corpo é a casa do homem”	82
2.3 A miséria da linguagem.....	84
3 GERAÇÃO <i>BEAT</i> , JOÃO GILBERTO NOLL E A CULTURA <i>UNDERGROUND</i>	88
3.1 Subversão e os Anos 80	95
3.2 Ansiedade espiritual	99
3.3 Por uma hipertrofia dos sentidos	104
3.4 A busca da paternidade	109
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	119

*Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas
acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia
patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse
nó no peito, agora o que faço? (Caio Fernando Abreu)*

INTRODUÇÃO

Para Jaime Ginzburg, em “A violência Constitutiva e a Política do Esquecimento” (2012), o Brasil é marcado, desde sua formação, por uma forte sustentação de políticas autoritárias e elitistas. Os processos de transformações sociais desenvolvem-se a partir de interesses de alianças, o que desarticula as mobilizações sociais, prevalecendo imposições violentas e elitistas mesmo em períodos considerados democráticos. A noção de democracia é dizimada pelos “microdespotismos”: o exercício de autoritarismo e a coerção ideológica praticados em relações sociais públicas ou privadas.

Esse exercício é articulado, segundo Segatto, pela aliança entre o Estado e a classe dominante. Durante o período colonial, o governo de Portugal desenvolveu a política exploratória responsável pela dizimação de tribos nativas. A escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção pela violência, sendo o governo brasileiro sustentado, durante o império, por essa coerção. No período republicano, tivemos no Estado Novo e na ditadura militar recente períodos de intensa intervenção da política autoritária na vida social. Para dizer de maneira breve, de acordo com Segatto, a política de orientação autoritária tem um papel importante na definição de nossas relações sociais (GINZBURG, 2012, p. 230).

Por isso, há que se afirmar que o processo histórico brasileiro constituiu-se de maneira excludente. O Estado brasileiro desenvolveu-se de maneira predominantemente autoritária em relação à sociedade civil. É escassa, em nossa história, a presença de movimentos radicais capazes de modificar as formas de dominação política. As articulações políticas segregadoras presentes em nosso sistema fazem surgir grandes antagonismos e contradições sociais, além de coibir as classes sociais subalternas de subverter a ordem estabelecida.

Para Jaime Ginzburg, existe uma longevidade ou uma persistência de práticas autoritárias na historiografia brasileira, o que pode evidenciar uma não-ruptura com o regime antigo: “o absolutismo colonial se transformou simplesmente no absolutismo das elites” (GINZBURG, 2012, p. 228). O período que sucedeu a escravidão herdou grandes elementos contrastantes entre o indivíduo dominado e o dominador, e a abertura política no Brasil não foi capaz de dizimar essas assimetrias, pelo contrário, fortaleceu ou pelo menos sustentou essa situação. O governo brasileiro alimenta por muito tempo uma engrenagem autoritária que se sustenta, também, na rede de microdespotismos em diversas situações e contextos sociais, como violência na família e na escola; discriminação religiosa, racial e sexual; violência contra a mulher e a criança, etc.

A explicação histórica para a impossibilidade de se estabelecer na sociedade brasileira a cidadania plena pode ser buscada na herança social, marcada pela extrema hierarquização social e por um forte autoritarismo de Estado, elementos ainda hoje influentes na desincompatibilização entre o poder político e a participação social. Como consequência, persistiria no Brasil uma organização hierárquica da sociedade, tolhendo a igualdade de tratamento dos indivíduos no plano legal e reivindicatório, e um autoritarismo, que reprime as manifestações das classes subalternas por vê-las como um risco para a ordem pública. Essa situação indica que estão em vigor mecanismos os mais discriminatórios de hierarquização, sem que haja reciprocidade. A violência entraria como o recurso eficaz para assegurar a hierarquização presente na sociedade brasileira, na falta de uma outra base consensual (SANTOS & TIRELLI *apud* GINZBURG, 2012, p. 232).

Os resíduos de políticas autoritárias, escravistas e patriarcais, mesmo depois da abertura democrática, ainda influenciam de forma direta nossas relações sociais. Para Ginzburg resta procurar caminhos alternativos para entender a formação social brasileira. Caminhos que “consigam ultrapassar as distorções criadas pelos idealismos ufanistas e pelas linearidades ideologicamente construídas com fins conservadores” (GINZBURG, 2012, p. 233). Um desses possíveis percursos é a própria literatura brasileira, que absorve os conflitos de uma realidade externa, o que muda, inevitavelmente, o modo de representação artística.

Alguns escritores fundamentais da literatura brasileira moderna elaboraram suas configurações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se problematiza, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social (GINZBURG, 2012, p. 235).

Nesse caminho, nosso estudo pauta-se nas relações de oposição entre autoritarismo e resistência política no romance *A fúria do corpo* (1981), de João Gilberto Noll. Partimos da pressuposta ideia de que as respostas ou reações contra violência e a imposição de valores sociais fundamentalistas compõem uma chave central para o entendimento de toda a obra desse autor. Para Antonio Candido, em resposta aos interesses excludentes de uma classe dominante, alguns escritores da literatura brasileira “resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações” (CANDIDO *apud* GINZBURG, 2012, p. 235). São escritores sensíveis à nossa herança catastrófica de violências, que incorporam uma problemática da realidade empírica em seus textos, modificando assim as formas de criação.

Seguindo Theodor Adorno, sabemos que antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais. Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática (GINZBURG, 2012, p. 234).

João Gilberto Noll é um desses escritores da literatura brasileira contemporânea que subverteu ou renunciou as formas tradicionais de representação, procurando caminhos alternativos de produção literária, às vezes contrários aos cânones tradicionais, com finalidade de abordar um caminho à margem dos processos sociais elitistas, despido de um idealismo nacional conservador e totalitário.

Nascido em Porto Alegre na década de quarenta, esse autor tem sido aclamado desde sua primeira produção literária: *O cego e a dançarina* (1980). O livro de contos foi premiado por diversas instituições nacionais, sendo reconhecido como a melhor ficção do ano pelo Instituto Nacional do Livro, além de ter sido laureado com o Prêmio Jabuti no ano de 1981, na categoria Autor Revelação. Desde então, esse escritor tem se afirmado dentro do contexto literário brasileiro e no contexto internacional com algumas traduções de seus textos para o espanhol, o italiano e o inglês.

Cantor lírico e formado em Letras, João Gilberto Noll suscitou com sua obra inúmeros questionamentos sobre a que “escola literária” se filiaria sua ficção, pois ele surge na cena literária brasileira de maneira aparentemente deslocado, sem pertencer definitivamente a alguma tendência que o afinasse com outros poetas ou prosadores.

Tendo em vista a importância e as particularidades desse autor, as primeiras indagações que fizeram nascer esse trabalho vieram de uma entrevista concedida por ele, na qual afirma sua preferência pelas utopias e pelos personagens ambulantes, chamados por ele de “utopias ambulantes”:

Respondo lembrando o nosso velho Freud. Acho que toda a civilização é uma maneira de adiar a consciência da morte, que é a nossa precariedade fundamental. E tem outro ponto: neste nosso mundo de atividade incessante, se diz hoje que as utopias estão todas mortas enquanto que neste universo ficcional marcado pela precariedade a utopia tem um espaço fundamental... Vários críticos já apontaram no meu trabalho a questão da pane da utopia. Mas você salienta um aspecto que é muito mais rico. Meus personagens vivem essa *via crucis* porque não conseguem renunciar à utopia. Neste sentido, eu sou um velho hippie. Domingos de Oliveira, em entrevista recente, disse que acredita na ressurreição de um horizonte dessa filosofia que vingou com tanto apetite no fim da década de 60 e começo dos 70, que foi a contra-cultura. Sou mesmo um velho hippie tentando demonstrar personagens que querem sair do amortecimento. Meus personagens são utopias ambulantes. São ambulantes por natureza. São seres ambulantes. E agora me dou conta que são também utopias ambulantes (NOLL, 2000).

Essa entrevista nos faz refletir sobre o lugar da utopia nos textos de Noll e sobre o caráter revolucionário de seus textos, sob uma aparência pretensamente apolítica. Mesmo nas publicações mais recentes, como *O quieto animal da esquina* (1991), *Lorde* (2004) ou *Acenos e afagos* (2008), há que se discutir a pretensa renúncia ao “sonho”, já que grande parte da crítica afirma sobre a obra de Noll que “uma vez que a marginalidade perde o potencial redentor que uma vez teve, estes personagens já não podem encarnar nenhuma afirmação” (AVELAR, 2003, p 221).

Para Maria Flávia Magalhães, em um dos primeiros trabalhos acadêmicos produzidos sobre o escritor porto-alegrense, *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito* (1993), o romance *A fúria do corpo* é uma provocação estética aos padrões politicamente engajados da ficção pós-64. Vale também ressaltar que Noll não expressa o mesmo discernimento político das gerações passadas. Por isso mesmo, seus textos não apresentam um juízo de valor explícito, não assinalando o que é apropriado ou “politicamente correto”.

Além de estabelecer um diálogo crítico com a série literária anterior, via paródia e carnavalização, este romance surge como uma provocação estética no contexto politicamente engajado da ficção pós-64, caracterizado pelo memorialismo político, pelos relatos do cárcere, da tortura e do exílio. Trazendo à tona a temática intimista de uma relação amorosa sensualizada ao extremo, escrita em uma linguagem desbragada que descreve atos escandalosos com igual intensidade, *A Fúria do Corpo* tanto se destaca dentro da produção literária anterior e contemporânea, como também marca seu afastamento crítico do mundo histórico, especialmente diante da ideologia revolucionária conclamada por certas religiões e políticas modernas. Ilusão revolucionária compartilhada por toda uma geração classe-média intelectualizada, à qual o escritor pertence e representa na condição de um veterano da década de 60, geração a quem diretamente se destina sua revisão autocrítica, almejando talvez repercutir sobre gerações futuras. (MAGALHÃES, 1993, p. 135-136).

Complementarmente ao que foi dito, ressalte-se que em João Gilberto Noll há uma evidência da combinação entre o espaço incorruptível, sagrado, e o espaço relativo ao submundo. Noll preza o escatológico, atacando a “civilização ocidental que banuiu de seu cerne, em nome da higienização, as práticas ligadas à defecação, ao sangue, à morte” (CAMARGO, 2008). Nesse sentido, o discurso político-cultural em Noll sempre aparece sob o viés da subversão, da desordem, ou de algo relacionado ao submundo. Para Fábio Figueiredo Camargo, em *Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll* (2008), *A fúria do corpo* é um romance que coloca em evidência a noção de *decadência da cultura*, demonstrando que a civilização e o progresso nos deixaram, sobretudo, infortúnios e misérias, restando apenas a libido ou a força do corpo. Em outro texto, Fábio Camargo afirma que:

[...] a descoberta do mal nos romances de João Gilberto Noll está ligada à própria representação desse mal. A maldade humana pode ser entrevista na crueza dos detalhes dessa escrita. Segundo ele, a literatura deve trabalhar com o mal, não deve ser politicamente correta, pois o escritor não deve ver as coisas de cima, com um olhar complacente. O mal, para o escritor, é um atrativo muito forte, e ele quer apontar para esse mal, “levantar esse tapete onde se coloca debaixo todos os detritos que não se quer que sejam vistos socialmente” (NOLL a BRESSANE, 2000). Para ele, só se pode iluminar o drama humano com más intenções — por isso há que transgredir no espaço literário, há que haver uma escrita convulsiva, pulsional, inadequada aos padrões de conduta e bom comportamento (CAMARGO, 2007, p. 135-136).

A abordagem promovida pelo escritor de um mundo à margem, com todas as suas apropriações subversivas e inquietantes, nos fez pensar que seria necessário um estudo pautado nas configurações político-culturais do submundo abordado por ele. Dessa maneira, o presente trabalho tem como intenção maior discutir a presença da cultura *underground* no romance *A fúria do corpo*. O *underground* foge das formas tradicionais de posicionamento político, de tal modo que aquele que se apropria desse discurso opta por uma afirmação de individualidade pautada na rejeição de espectros de autoritarismo e violência presentes em diversos contextos de relações sociais. O *underground* está presente nesse romance no discurso de resistência aos padrões normativos de comportamento e cultura.

Essa maneira de comportamento fez surgir, nos anos de 1960, nos Estados Unidos da América, um termo criado pela mídia estadunidense chamado “contracultura”.

Dentre os inúmeros projetos de transformação social, mais ou menos radicais, mais ou menos utópicos, que os anos 60 viram surgir, a contracultura certamente tem um lugar importante. E isto não apenas devido ao seu poder de mobilização – que não foi nada pequeno –, mas, principalmente, pela natureza das ideias que colocou em circulação, pelo modo como as veiculou e pelo espaço de intervenção crítica que abriu. Não eram apenas novos atores que surgiam na cena do já tumultuado debate político-cultural internacional. Era todo um novo discurso, com marcas de extrema complexidade, que surgia, possibilitando o exercício mais sistemático de um tipo de crítica social que, até aquele momento, não estava disponível (PEREIRA, 1988, p. 93-94).

Não há, em Noll, uma demarcação política sistemática, embasada em ciências e teorias. O autor gaúcho está menos próximo da contracultura europeia – sobrecarregada pelo peso de uma extensa tradição política de esquerda institucionalizada –, e mais próximo dos movimentos de contracultura norte-americanos, menos institucionalizados e mais insólitos. Em *A fúria do corpo* há um questionamento das regras, da ordem e dos valores sociais vigentes. Essa quebra de paradigmas caracteriza, fundamentalmente, um discurso subversivo.

[...] somos mais que amantes, irmãos vindos do mesmo plasma, o Universo uma grande placenta de onde saem todos, não há diferença alguma entre eu e tu, apenas diferenças na forma, um pau uma buceta coisas assim, comunhão dos santos diziam padrecos do catecismo, eu digo comunhão dos seres porque somos muito putos desgraçados violados em nossa honra para sermos santos, no entanto somos, perseguimos a santidade como o bem supremo, somos santos sim Afrodite, por isso te embebedas com esse gim vagabundo, por isso te consumes, por isso te recusas à barbárie, por isso essa lama na garganta que queres apagar com esse gim vagabundo, pede mais limão ao garçom, mais gelo, uma dose mais Afrodite, eu te acaricio as pernas, subo a mão até a xota, te protejo, te quero sou fiel como cavaleiro medieval, em breve treparemos novamente, atingiremos novamente o gozo único o verdadeiro e tudo se resolverá (NOLL, 2008, p. 182).

Tendo em vista nossas finalidades e metas, nosso trabalho será dividido, assim, em três etapas.

No primeiro capítulo, faremos uma reflexão acerca da presença do discurso de contracultura em *A fúria do corpo*.

No segundo capítulo discutiremos o princípio de errância/trânsito no romance em foco, partindo da ideia de que esses deslocamentos são uma resposta ideológica a um “sufocamento” social. A instabilidade é o princípio básico do desregramento: negação de contratos sociais normativos.

No último capítulo aproximaremos João Gilberto Noll da geração *beat*, principalmente de Jack Kerouac e Willian Burroughs. Respeitadas as diferenças, Noll aproxima-se de Burroughs no texto fragmentado, repleto de elementos escatológicos e subversivos. Jack Kerouac se aproxima do autor brasileiro principalmente por suas viagens errantes.

1 PERCURSOS MARGINAIS: A CONTRACULTURA E O ROMANCE LIBERTÁRIO

Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arames farpados, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina (Caio Fernando Abreu).

O capítulo inicial deste trabalho apresenta uma reflexão sobre o discurso de contracultura presente no primeiro romance de João Gilberto Noll: *A fúria do corpo*, de 1981. Essa discussão surgiu durante a elaboração de um trabalho de graduação, na disciplina de Literatura Brasileira, em que os questionamentos acerca do teor político em narrativas de João Gilberto Noll ganharam expressividade. As discussões chegaram a tal ponto que tornaram imperiosas novas reflexões e aprofundamento teórico a respeito.

A fortuna crítica de Noll pouco abordou a dimensão política nas narrativas do autor, sobretudo em *A fúria do corpo*. Dois estudiosos, no entanto, foram primordiais para nossas discussões e não deixam de ser um ponto de partida. Idelber Avelar em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* (2003) e Silviano Santiago em *O evangelho segundo João* (1989) escrevem, em momentos e contextos distintos, sobre o percurso e as peculiaridades da obra de Noll, levando em consideração o posicionamento de negação e melancolia frente ao engenho repressor do sistema tecnocrático, às camadas conservadoras da sociedade e à opressão do regime ditatorial brasileiro.

A partir das ideias expressas por esses autores, principalmente, é que levantamos questionamentos que constituirão o primeiro momento dessa dissertação, recolhendo reflexões que foram surgindo a partir do propósito inicial de estudar um romance do autor. Assim, procuraremos estabelecer um diálogo reflexivo entre o romance *A fúria do corpo* e o contexto histórico dos anos sessenta e setenta, acentuando discursos e movimentos que surgiram nesse contexto. Esse romance consegue abarcar ora as inflamadas discussões sobre liberdade de expressão, liberdade sexual, antiguerra, anticonsumismo, sociedades alternativas, instituições opressoras; ora a melancolia pós-utópica de um sujeito fracassado e esvaziado. Sendo assim, discutiremos o teor subversivo desse romance, tendo em vista a posição de resistência presente na narrativa. Pensaremos como a marginalidade é representada, principalmente a partir de seus personagens.

Também refletiremos sobre a escrita “porosa” própria à narrativa, como quer Silviano Santiago quando se refere ao texto. Partiremos do pressuposto de que a escrita de Noll – insólita, fluida, e por isso fragmentada – faz parte de um ideário de negação.

A ficção nolliana tem chegado às universidades brasileiras e estrangeiras mais rapidamente nos últimos dez anos por meio de pesquisas no campo de estudos literários. Já se registra um número razoável de teses e dissertações defendidas nas universidades brasileiras versando sobre sua ficção. Também a crítica especializada se manifestou prontamente às publicações de seus livros. O ensaísta Silviano Santiago escreve uma das primeiras críticas sobre esse livro, considerado um dos mais significativos entre os romances do escritor gaúcho. O crítico problematiza alguns dos pontos mais agudos do livro, dividido a discussão em três partes: “Caracterização”, “Romance de convertido”, e “Grafia porosa”. No início do texto, Santiago focaliza o que seria matéria mais emblemática na obra de Noll: a “ação” da narrativa. Vejamos no trecho que se reproduz abaixo como o crítico discute essa particularidade:

A fúria do Corpo, de João Gilberto Noll, é um romance de ação. Não no sentido tradicional do termo: capa-e-espada, bandido e mocinha, policiais, espões, CIA e KGB. Não se medem aqui a qualidade e o valor da ação humana pelas forças positivas do bem e da lei, ou da civilização e do processo histórico. Forças estas que são, por sua vez, defendidas e impostas a ferro e fogo pelo herói com o fim de se chegar a uma sociedade mais ordeira, mas também e sempre mais repressiva e, por isso, mais injusta (SANTIAGO, 1989, p. 62).

O romance de ação, não no sentido de “filmão americano”, mas no sentido a que Silviano Santiago se refere – aquela narração que está incansavelmente se metamorfoseando, andando, “errando” – é uma peculiaridade de Noll que encontraremos em praticamente todos os seus romances, de *A fúria do corpo* a *Solidão continental*, de 2012. Na segunda parte da crítica, “Romance de convertido”, Santiago discute o quão é veemente a figura do Evangelista no romance. Segundo o crítico, a produção de Noll questiona os bons pensamentos da Igreja e o lugar que essa instituição ocupa na sociedade. Santiago discute, também, a “grafia porosa” do romance. Segundo o crítico, a linguagem dessa narrativa não possui um arrolamento analítico e racional, mas desprende-se dos seus sentidos mais coagulados, para atingir a “nova palavra”. Santiago afirma: “Uma grafia ficcional porosa que, pelo seu angustioso percurso sexual e pelo seu borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista” (SANTIAGO, 1989, p. 67).

Já o pesquisador Idelber Avelar, em um estudo sobre alguns autores contemporâneos, entre eles Noll, faz considerações sobre o romance latino-americano pós-ditadura militar, pensando o luto e a dissolução da experiência humana manifestados na crise da “narratividade”. Ao citar um diálogo entre os escritores argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer, reafirma que existem três tendências fundamentais no romance latino-americano contemporâneo: a “poética da negatividade”, a “estratégia pós-moderna” e a incorporação de material não ficcional à chamada “*littérature-vérité*”.

Segundo Avelar, a poética da negatividade baseia-se na recusa das convenções de cultura de massa e na posição de negação de tais “contratos sociais” que levariam o narrador contemporâneo ao silêncio. Para o estudioso, Noll é um exemplo de literatura brasileira que acomoda essa tendência. Cita como exemplo desse curso o irlandês Samuel Beckett e, na literatura latino-americana, o próprio Juan José Saer, autor de *Ninguém nada nunca* (1997). Para o estudioso brasileiro, “A poética da negatividade seria, portanto, uma crítica de todas as concepções instrumentais e pragmáticas de linguagem” (AVELAR, 2003, p. 213). Recapitulando Piglia, Idelber Avelar afirma que a “estratégia pós-moderna” baseia-se na supressão dos limites entre cultura erudita e cultura de massa. Afirma, também, que alguns escritores que seguiam essa tendência, como Thomas Pynchon, Philip Dick e Manuel Puig, em lugar de posicionarem-se relutantemente com relação à cultura de massa, como fez a poética da negatividade, lançando mão de uma estratégia pós-moderna, apropriam-se de suas convenções: “corte e montagem, fluência e rapidez de estilo, suspense, identificação dramática, todos esses marcos estilísticos, emprestados pela cultura de massas, se convertem em eixos do romance contemporâneo” (AVELAR, 2003, p. 214).

Em seguida, Idelber Avelar afirma que, a fim de encontrar formas alternativas de circulação de informação em tempos de severa censura e controle da mídia, observou-se a tendência por parte de alguns autores – consolidada, na Argentina, por exemplo, pelo escritor Rodolfo Walsh – de misturar literatura, jornalismo narrativo e testemunho.

Para Avelar, o que “empurra” a literatura nolliana já não é o desejo de restaurar ou sintetizar, mas sim de dissolver; é um projeto alheio ao objetivo comum de restaurar “narratividade” à experiência, sobrevivendo, por fim, a ruptura com tal experiência, o que levaria o narrador à banalização e indiferença em relação à alteridade, já que estaria alheio ao seu mundo circundante. Afirma também que os dois primeiros trabalhos do escritor gaúcho – *O cego e a dançarina* e *A fúria do corpo* – estão mais próximos do desenho do romance, enquanto os que se lhe seguem – *Bandoleiros*, *Rastros do verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto*

animal da esquina e Harmada – são narrativas mais curtas e alheias ao drama psicológico do romance burguês clássico.

O comprimento dos textos de Noll é em si um elemento importante para a análise: sua concisão funciona como índice de seu auto-apagamento, de seu impulso ao silêncio. A ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao *romance*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana*, de Balzac, modelo privilegiado para várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferaram na literatura brasileira moderna. Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos de experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo (AVELAR, 2003, p. 216).

Outro estudioso, Maurício Salles Vasconcelos, em *Rimbaud da América e outras iluminações* (2000), depois de acompanhar grande parte da produção do autor, elabora uma crítica de influências. Segundo Vasconcelos, Noll é um dos escritores no Brasil que mais absorveram a poesia de Arthur Rimbaud, incorporando a chamada *walk writing*¹, que discutiremos no próximo capítulo. Para o crítico, discorrendo sobre *A fúria do corpo*:

O corpo em ação no primeiro romance de Noll não atende a propósitos tão-somente de afirmação imediata (nos quais poderia ser percebida a ligação do autor com valores político-culturais dos anos 60 reatualizados, sob o *culto do corpo*, típico dos primeiros anos 80, no Brasil da distensão pós-militarista, e também em todo o Ocidente). Como bem considera Silviano Santiago, é afirmada a “liberdade individual” como ‘força motriz’, e também por sua opção não-racional, espiritual, pelo corpo em fúria e pelo desejo de um desenho como caminho espiritual’ (Santiago 1989:64) (VASCONCELOS, 2000, p. 230).

Conforme afirma Vasconcelos, a influência de Rimbaud na literatura de Noll é bastante presente, e mesmo que tal influência possa não ter sido efetivada de forma direta, a poética do autor francês pode ter chegado a Noll através de outros autores, como por exemplo, Clarice Lispector ou Henry Miller. A incorporação e a influência de Rimbaud na literatura ocidental são assim parte de uma rede de conexões transfiguradas de autor para autor, em grandes dimensões, e se faz presente em Noll, entre outras ocorrências, no discurso anárquico-espiritualizante de seus textos, ou na vacância e melancolia de seus personagens:

¹ A *walk writing*, “escrita caminhante”, para Maurício Salles Vasconcelos, é um dos princípios da poesia rimbaudiana. Segundo o estudioso, “Lançar-se ao exercício da caminhada aparece para o autor pré-romântico como um prolongamento de suas *Confessions*, impossibilitadas de prosseguir mediante sua crise pessoal, que, levando-o ao completo desgosto da humanidade e da vida social urbana, o impulsiona para as deambulações na natureza e para a escrita de *Les rêveries du promeneur solitaire*” (VASCONCELOS, 2000, p. 53).

Seguindo-se essa leitura de Silviano Santiago, veremos que o crítico situa Noll dentro da vertente anárquico-espiritualizante de Murilo Mendes e Jorge de Lima, além de aproximá-lo, de modo justo, de Clarice Lispector, de quem o romancista retém o pendor para a sacralidade da palavra embebida da mais ínfima matéria cotidiana, tal como se nota em *A paixão segundo G.H.* Quando Santiago observa que Noll “fala da violência e do sagrado” (*op. cit.*, p. 64), dá as diretrizes modernas de tal dicção nos dois poetas, por meio dos quais Rimbaud penetrou, de modo mais sutil e totalizado do que na primeira hora modernista, no *corpus* dessa nova literatura (VASCONCELOS, 2000, p. 230).

Entre a fortuna crítica de João Gilberto Noll, lembramos também do trabalho de César Guimarães em *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1997). Nesse trabalho há uma reflexão crítica sobre alguns autores contemporâneos – Maria Gabriela Lhansol, Zulmira Ribeiro Tavares, Marguerite Duras, Peter Dandke e João Gilberto Noll – partindo de um questionamento:

Como as narrativas podem privilegiar o caráter imagético de seus signos em meio à saturação e à multiplicidade das imagens que nos rodeiam, sem repetir o bordão de que as técnicas e os modelos narrativos estão esgotados e só nos resta pastichá-los? Como voltar-se para os signos da memória numa época que tornou impossível a duração? O que leva a literatura mesclar a palavra com a imagem, essa matéria que lhe é estranha, pertencente a outro regime semiótico e que escapa à estrutura binária do signo linguístico? Por que a letra busca a imagem? (GUIMARAES, 1997, p. 18).

Para esse estudioso, há, na contemporaneidade, uma acumulação e dissipação incontrolável de imagens. Essas imagens atingem uma saturação que as tornam efêmeras e pobres. O seu desgaste imediato faz do esquecimento uma evidência, reduzindo a memória a uma repetição entorpecida de tudo. Os modelos narrativos contemporâneos, para César Guimarães, estariam esgotados, restando apenas o pastiche ou a metanarrativa. Sendo assim, o crítico também levanta outro questionamento que açoda nosso pensamento em relação à estrutura da narrativa contemporânea: “[...] as imagens que a literatura e o cinema contemporâneos nos apresentam, mesmo partidas ou esburacadas, fragmentárias, ainda assim, será que elas poderiam nos levar, de algum modo, a crer nesse mundo?” (GUIMARAES, 1997, p. 17).

Em seu estudo, Guimarães parte do pressuposto de que as falhas e as fissões da memória também constituem uma reflexão importante para compreensão da memória como um todo. O passado não se conserva integralmente, mas constrói-se também a partir das faltas e ausências. Caberia à memória retornar àquilo que lhe é distante; no entanto, a repetição exaustiva de tal ação, torna essa busca algo insuportável, fazendo com que a memória se firme em uma cicatriz, uma fissão.

Partindo das análises de alguns romances de João Gilberto Noll, Guimarães procura estabelecer uma relação entre as imagens e o mundo empobrecido pela inflação imagética. Fazendo periódicas correlações com o cinema, principalmente com os filmes de Wim Wenders, o estudioso lembra do anjo Cassiel, do longa *Tão longe, tão perto*, que diz que estamos condenados a enxergar somente essa saturação imagética, incapazes de enxergar por entre o hiper-realismo das fotografias publicitárias e imagens televisivas, perdendo por isso a capacidade de enxergar o invisível. Assim nasce outro questionamento que direciona toda reflexão acerca desses romances de Noll: “Enunciar essa perda, porém, em vez de nos levar simplesmente a lamentar o que se perdeu, nos induz a indagar: agora que estamos desenraizados, tornados nômades, desmemoriados, que tipo de emancipação os novos meios tecnológicos podem nos proporcionar?” (GUIMARÃES, 1997, p. 22).

A saturação de imagens nos espaços abertos, para Guimarães, força o sujeito contemporâneo a enveredar-se pelos interiores e pelas margens. A experiência, por isso, limita-se ao espaço de um quarto, uma casa ou um bairro. Dessa maneira, há uma busca por espaços esvaziados, novos lugares e imagens: “Nesses espaços vazios, os personagens e/ou os narradores, impossibilitados de realizar uma viagem de aprendizagem (tanto em relação a si mesmos quanto ao mundo exterior), são tomados pela errância, pela perambulação, ou pela deriva” (GUIMARÃES, 1997, p. 145).

César Guimaraes ainda afirma que, em *Bandoleiros*, livro publicado por Noll em 1985, a perambulação ou errância do protagonista é destituída de qualquer aprendizagem, pois o olhar desse personagem em relação ao seu mundo exterior são descrições “descarnadas” que comprovam um completo alheamento desse sujeito em relação ao seu exterior. As imagens apareceriam em Noll como um buraco negro que impossibilita qualquer composição de memória ou experiência. A memória em *Bandoleiros*, segundo esse estudioso, é completamente rarefeita, aparece sob lapsos, feitos de acontecimentos desconexos. São imagens de um mundo desfigurado e despovoado, composto por lugares sem histórias, com personagens desligados de uma vida social. Guimarães continua afirmando que há uma banalização do cotidiano, a partir do olhar errante e raso do narrador, compondo-se imagens quase nulas e destituídas de histórias:

Já a desmemória presente nas narrativas de Noll remete não à saturação dos referenciais históricos, mas à sua ausência, de tal modo que o espaço urbano, desenhado pela modernização tecnológica e social, mas rasurado pela pobreza, apareça esvaziado de sentido, avesso a qualquer tipo de aprendizagem. A civilização da imagem, que atordoa o sujeito com a variedade e a velocidade de seus produtos, conduz à incomunicabilidade, ao insulamento. O apego à imagem, aqui, ao contrário

de Hendke, não é constituidor de experiência, mas tão somente um fragmento em que o sujeito se espelha, deformado, retalhado. Ao contrário de Hendke, porém, em Noll não há outro espaço que possa servir de fonte de novas experiências; na década de 80 (em contraste com a década de 60, época da viagem empreendida pelo narrador de *Breve Carta para um Longo Adeus*) os Estados Unidos aparecem apenas como um amontoado de clichês, e a viagem apenas reencontra o realismo pobre do país retratado pela televisão. Diferentemente de Handke, para quem a imagem é um meio de acesso ao real, em Noll, se o real não chega a se converter em pura *imagerie*, há momentos em que ele mal se distingue do imaginário ou da alucinação (GUIMARÃES, 1997, p. 177).

Sob um olhar perpendicular ao de César Guimarães, o crítico Jaime Ginzburg faz um estudo sobre a posição de resistência na literatura brasileira – parte dela encontrada em obras contemporâneas – em relação às estruturas violentas e autoritárias de poder. Não discute diretamente a obra de João Gilberto Noll, mas desenvolve reflexões e hipóteses que poderiam naturalmente abarcar a obra nolliana. Em *Crítica em tempos de violência* (2012), Ginzburg correlaciona História, violência e literatura. O livro é constituído por variados textos críticos que abordam a literatura nacional sob a perspectiva da violência. Para esse autor, a sociedade brasileira foi erigida com processos que incluíram episódios traumatizantes de massacres, genocídios e políticas autoritárias e repressoras. Discutir a literatura brasileira sob o viés da violência rompe com a tradição nacionalista idealista, para dar espaço às ruínas históricas. O estudioso discute como a presença da violência em nossa história relaciona-se aos temas, as estruturas, os modos de produção e a circulação de nossa literatura.

Em nossa hipótese, a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, deve-se à forte presença da violência em nossa história política e social. Essa violência é particularmente intensa e sistemática nos períodos caracterizados como regimes autoritários – o Estado Novo e a Ditadura Militar –, nos quais seu exercício foi metódico e planejado. Porém, ela não se restringe a esses, perpassando a história do país – ao longo de todo o período que Eric Hobsbawm chamou de “era dos extremos” (GINZBURG, 2012, p. 174).

Para Ginzburg, o autoritarismo do Estado está intimamente ligado aos mecanismos de controle social e educacional. Esses mecanismos, por sua vez, estariam ligados a regimes canônicos de transmissão de obras literárias. Por isso, a transmissão do cânone e da memória cultural tem papel fundamental nesses organismos de controle, podendo evidenciar interesses sociais autoritários. Sendo assim, seria responsabilidade da crítica literária resguardar as obras produzidas sob a perspectiva da violência histórica, além de resgatar obras marginalizadas pelo processo elitista de seleção do cânone literário brasileiro. Além de questionar os critérios de seleção e exclusão dos nossos autores e obras, Ginzburg questiona a lógica de elaboração do nosso cânone. Ele afirma que nossa história literária sempre aderiu aos modelos europeus

de História da Arte, o que motivou a classificação de autores em períodos literários ou estilos de épocas. Essa aproximação custou para a literatura brasileira uma série de reducionismos e simplificações, fazendo com que houvesse malabarismos teóricos para que as produções artísticas nacionais se enquadrassem em categorias ou periodizações.

O cânone influencia em todo processo de formação cultural do país. No caso do Brasil, Ginzburg identifica grande presença de elementos de autoritarismo. Para o estudioso, essa influência autoritária e elitista está interiormente associada à violência e ao reforço das desigualdades sociais.

O autoritarismo define-se, portanto, como um controle por parte de um regime político do Estado que manipula e restringe a sociedade e suas mobilizações. O setor militar seria um dos grandes responsáveis pela sustentação da ordem e da coerção.

A modernização no Brasil trouxe mudanças próprias do sistema capitalista, promoveu o desenvolvimento das cidades e alterou as estratégias de obtenção de renda. No entanto, ela ocorreu dentro de uma política de elites, dotada de lógica de dominação, constituída na política oligárquica e herdeira da exploração colonial. A reificação crescente das classes de baixa renda, no mundo do mercado, foi acompanhada de uma desumanização no plano dos conflitos entre indivíduo e Estado, estando o indivíduo em posição de fragilidade diante das práticas autoritárias do aparelho estatal. Entre a violência da criminalidade, associada à desigualdade social, e a violência institucional, exercitada pelo poder público, a população brasileira acompanhou o processo de modernização do país com incerteza e ansiedade, sendo submetida a várias formas de manipulação ideológica, em nome do bem da ordem social (GINSZBURG, 2012, p. 228).

Essa violência pode causar impactos traumáticos, gerando novas relações entre o corpo e a linguagem, danos na memória e na capacidade de percepção. O trauma inevitavelmente modifica toda uma relação entre o sujeito e o mundo, portanto, a produção de arte passa por novos processos de elaboração e percepção.

A definição de trauma, diferentemente, aponta para a precariedade das condições de funcionamento da consciência. O impacto violento do trauma se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência e, mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido. Como o excesso e a ultrapassagem, o trauma é por si mesmo marca dos limites do sujeito em sua própria autoconsciência (GINZBURG, 2012, p. 178).

Os componentes pós-traumáticos, como a frustração e a melancolia, poderiam assim influenciar em toda a composição narrativa, como a elaboração dos personagens ou narradores. A literatura tem a capacidade de questionar a repressão por meio de mecanismos

que causam efeitos de horror, espanto, perplexidade ou estranhamento. Ela, deste modo, seria lugar importante de resistência.

A condição pós-traumática coletiva exige, nesse sentido, uma reelaboração das formas de expressão, das concepções de emprego da linguagem. Se a expressão não for recriada, ele permanecerá ideologicamente marcada pelos parâmetros expressos associados ao emprego da violência pelo poder dominante. Apresentar uma posição crítica depende de ir até o âmago do problema. Como falar, tendo sido removida pelo autoritarismo a possibilidade de confiar nas regras de sociabilidade e, com elas, nas regras de comunicação e uso da linguagem? Como representar a memória da violência e da dor em grau extremo, a perda irreparável, a degradação das condições de experiência digna? Lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição (GINSZBURG, 2012, p. 223).

Para Ginzburg, o trauma modifica nosso modo de percepção e atribuição de legibilidade aos eventos, como consequência, a melancolia² torna-se expressão da dor e da perda. Em decorrência do trauma, verifica-se com muito mais frequência nos textos literários, contínuos lapsos, subversões de convenções, fragmentações estéticas e misturas de gêneros tradicionais. Para lidar com experiências voltadas ao autoritarismo, continua Ginzburg, alguns escritores brasileiros abdicaram de uma perspectiva realista, para criar um liame entre a realidade e a imaginação, “subverter parâmetros tradicionais, apontar ambivalências da linguagem, pautar a representação em contradições, enfim, romper com padrões tradicionais de entendimento da consciência e da linguagem” (GINSZBURG, 2012, p. 237). Por isso, há que se entender também que os textos intimistas não abdicam das abordagens políticas, mas partem de outras propostas.

No texto “Conto e crítica Política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu”, Ginzburg discute a relação dos dois autores citados com os órgãos de censura e o autoritarismo da ditadura militar no Brasil. Para o crítico, os textos introspectivos desses dois autores de maneira alguma são destituídos de inserção histórica, como apontam alguns estudos. Encontramos neles, de modo impávido, conflitos que estão diretamente ligados a um contexto histórico. No conto “Triângulo em Cravo e Flauta Doce”, de 1971, Caio F. Abreu

² Por considerarmos a mais adequada, neste trabalho é utilizada a definição de Melancolia por Freud: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda de capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição” (FREUD, 2011, p. 47). Vale ressaltar que a definição de Melancolia está fortemente conectada com a definição de Luto. Esses estados de ânimos. Reciprocamente. correspondem, muitas vezes, ao processo da perda. Dessa forma, Luto, para o criador da Psicanálise “é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2011, p. 47).

insere um forte discurso de apelo homoerótico, não fazendo nenhuma referência direta ao militarismo ou ao Estado; no entanto, esse conto foi censurado pelos órgãos do governo, mesmo sendo considerado um conto “intimista”. Isso leva-nos a pensar que o texto apresenta temáticas ou propostas contrárias aos interesses dominantes, além de apresentar um dos temas mais vetados nos órgãos de censura: o erotismo. Nesse caso específico, o homoerotismo.

Nesse mesmo texto, Ginzburg apresenta uma reflexão sobre o conto “A solução”, publicado em 1964, por Clarice Lispector no livro *A legião estrangeira*. Esse conto apresenta um desenvolvimento afetivo de Almira para com Alice: uma relação que causava certo estranhamento nas pessoas. Em um dado momento da narrativa, Almira, carente de atenção e de uma resposta afetiva, num restaurante, perfura o pescoço de Alice com um garfo. Essa atitude causa alarme naqueles que assistiram ao fato, mas Ginzburg ressalta que, a possível relação homoerótica entre essas mulheres causava mais espanto e indignação entre as pessoas que a própria prática da violência em si.

Por que na sociedade brasileira, como sugere “A solução”, as “pessoas observadoras” parecem se importar mais com a orientação sexual do que com a violência? Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é aceita como forma de disciplinar e ordenar a sociedade; o homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado (GINSZBURG, 2012, 399-400).

Remontando às teorias de Adorno sobre violência, Ginzburg afirma que, após Auschwitz, o militarismo associou violência à virilidade, extraindo um valor positivo disso. A figura masculina torna-se, portanto, um elemento importante dentro de uma política disciplinadora e patriarcal.

Para um estado autoritário funcionar, esse controle não pode ser apenas um sufocamento de movimentos políticos ou enfrentamento de grupos subversivos, mas deve se estender ao campo dos impulsos primários. O autoritarismo deve promover a coerção do desejo em suas formas mais inesperadas (GINSZBURG, 2012, p. 400).

Nesse sentido, tanto no conto de Clarice como no de Caio, são apontados elementos que desarticulam, através da evidenciação da hipocrisia e do controle do comportamento em função de interesses dominantes, um modelo tradicional de família e conduta. Os dois contos esclarecem a ideia da banalização da violência em função da sustentação de uma ideologia militarista repressora, marcada pelo patriarcalismo e pela heteronormatividade.

Em outro estudo importante, *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll* (1994), Norberto Perkoski faz uma reflexão sobre o erotismo em Noll a partir de algumas concepções de Georges Bataille e Michel Maffesoli. Perkoski afirma que a transgressão em Noll aparece em *hipo* e *hiper*, sendo *A fúria do corpo* representante da segunda categoria:

A escritura erótica em hiper vincula-se ao exagero, à desmedida, e é representada predominantemente pela figura da **hipérbole**. O vocabulário aproxima-se ou identifica-se com aquele da escória. Quanto à narrativa, entre outros aspectos, tende a exibição pormenorizada de sensações, percepções, atos ou pensamentos das personagens. Sobressai a **transgressão evidenciada**. (PERKOSKI, 1994, p. 30. Grifos do autor).

Lançado dois anos após o que foi chamado no Brasil de “Abertura política”, *A fúria do corpo* não estava longe de uma censura que ainda ressoava coibições ideológicas, sobretudo em propostas artísticas que de alguma maneira tematizavam o erotismo. A presente e fresca memória da ditadura militar implicava, também, uma autocensura, pois a lembrança da violência poderia impedir a realização do trabalho artístico.

Para Perkoski, no que concerne à literatura, a tematização do erotismo foi um dos elementos mais vetados pela censura, não só pela temática em si, mas pela presença de uma linguagem transgressora, muito recorrente em algumas obras, que recusava o pudor das relações eróticas, escancarando, por outro lado, um erotismo libertador.

Em *A fúria do corpo*, o envolvimento sensual é levado a uma exaltação extrema, encontrando a sua coerência interna no uso de linguagem também exaltada e multifacetada que tenta traduzir, para além de diferenças de formas narrativas, a própria intensidade do vínculo entre as personagens envolvidas. Várias citações, ao longo deste capítulo demonstrarão o cunho transgressor em **hiper** da escritura erótica de *A fúria do corpo*. A exibição pormenorizada da sensualidade, as expressões tidas como obscenas (que se tornam ainda mais deslocadas quando associadas à sacralidade) e o uso frequente de hipérboles – elementos que compõem o quadro dessa espécie de escritura – ocorrem reiteradamente no romance (PERKOSKI, 1994, p. 58. Grifo do autor).

Conforme o estudioso citado, o excesso da linguagem de *A fúria...* está bem articulado ao elemento principal do romance: o corpo. O corpo funciona como uma espécie de oferenda ritualística que levaria os personagens ao transcendente. Através da exploração do corpo, os personagens chegariam ao sagrado. O esvaziamento do sujeito amoroso para a celebração de um corpo sacrificial faz com que outra realidade e verdade sejam reveladas. Nesse norte, o romance em foco sempre alude a figuras sagradas, com referências a episódios bíblicos ou mitológicos, quase sempre correlacionados à figura feminina do romance:

Entre o corpo do narrador e o sagrado – meta que o narrador busca atingir ultrapassando-se a si mesmo -, a mulher atua como elemento mediador capaz de congregá-lo numa unidade dialética, sempre renovadamente questionadora. É com essa mulher, também não nomeada, que o narrador tentará viver o “esplendor de uma miséria” (p.10). Reiteradamente afirma que “tudo começa neste instante” (p. 9), “aqui a história se inicia” (p.10). Destituídos de tudo que não seja apenas os corpos e os corações, ambos encetam – através da narrativa como um processo e de um envolvimento profundo como base – uma viagem em que os cortes, os desvios e a perda de si e do outro não só estão presentes como também se estruturam como elementos essenciais da própria busca. O fato de o narrador batizar a mulher consagrando-a com um novo nome – Afrodite –, acentua o caráter de rito sacro a que o narrado, como um todo, se propõe (PERKOSKI, 1994, p. 60).

Para Perkoski, o Cristianismo tornou dicotômica a relação entre o espiritual e o erótico, sendo o erotismo conseqüentemente negado por estar associado ao Mal e ao profano. O que no mundo pagão era indissociável, ou seja, a aproximação entre o mundo sagrado e o profano, no Cristianismo é condenado. Os ritos orgiásticos do mundo antigo perderam seu caráter sagrado, tornando-se parte apenas do profano. Sendo assim, o que se relaciona com a sensualidade, o corpo e o prazer são censurados pela Igreja, tornando-se condenação absoluta. Noll retoma ao universo pagão para re-membrar ou articular o erotismo ao sagrado, fazendo dessa unidade caminho para epifania.

Colidindo frontalmente com esse posicionamento que anula o erótico, o narrador de *A fúria do corpo* pretende “re-ligar” – prefixo e radical latinos que estão na base da palavra “religião” – o puro e o impuro numa unidade dialética, desveladora da condição humana na busca do transcendente. O prazer advindo da relação sexual entre o narrador e Afrodite, atrás da Boate Night Fair, onde ela trabalha fazendo strip-tease, é elevado a um patamar de sacralidade, uma vez que o narrador acentua que “a única luz é o desejo que se acomoda entre nossas pernas” (p. 29-30). E mais: o impuro é integrado plenamente como elemento também participante da possibilidade de revelar o ser (PERKOSKI, 1994, p. 64).

Em muitos momentos da narrativa de Noll, conforme Perkoski, os personagens violam o que culturalmente é “proibido” ou inviável. Afrodite, em um dado momento, pede que seu companheiro toque o seu sexo, mesmo estando menstruada. O sangue, elemento que *a priori* indicaria uma recusa ou impossibilidade do ato sexual, torna-se o elemento impuro de um processo que culminaria em uma epifania. A plenitude erótica, assim, alcançaria sua culminância através do apossamento de um elemento escatológico que estaria intrinsecamente associado a uma espiritualidade.

Para Perkoski, o relacionamento do narrador com Afrodite é uma tentativa de entrega plena, uma busca de totalidade. Ao retomar George Bataille, o estudioso brasileiro afirma que o envolvimento amoroso entre os personagens do romance divide-se nas três categorias

elaboradas pelo teórico francês: “o envolvimento afetivo-amoroso, a atração que o corpo da amada exerce sobre ele e a transformação, a transfiguração desses aspectos numa sacralização” (PERKOSKI, 1994, p. 70). No entanto, o real confronta-se com toda essa atmosfera utópica e idílica, levando os personagens a um estado de caos. A falta de dinheiro, por exemplo, para pagar o aluguel do conjugado, faz com que Afrodite entre em um grau de nervosismo e desequilíbrio mental que impede o prolongamento de um estado epifânico. Um das “saídas” que o personagem feminino encontra para esse momento de desespero é um envolvimento com um traficante que lhe oferece drogas, o que possivelmente supriria o tédio ou a inquietação do personagem. O uso de alucinógenos gera abstrações que são incompatíveis com a realidade. Sendo assim, a noção de tempo, configuração de espaço e calendário, também se alteram, pois nesses momentos se evidencia uma ruptura com o “real”.

Sem emprego, Afrodite preenche seu vazio não só fazendo uso de drogas, mas parte para uma busca aflitiva de prazer pelo prazer. Sua transformação em uma “puta de calçada” e o ato sexual com uma cadela, segundo Perkosi, levarão o personagem a uma morte simbólica, pois três dias após essa “morte”, ela “ressuscita”, sofrendo por isso, um processo de sacralização.

O narrador vela o corpo morto de Afrodite até que na terceira noite ela ressuscita e volta às ruas. Dessa vez, contudo, tanto a ausência de Afrodite como a necessidade de pagar os aluguéis atrasados levam o narrador a buscar uma saída alternativa às dificuldades econômicas por que ambos passam: ela opta por também se prostituir. Novamente, num processo circular, as três categorias do erótico voltam a unir-se, a mesclar-se num todo indivisível. Como processo, o erótico dos corações (seu amor por Afrodite) conduz ao uso do corpo (sua passividade numa relação homossexual com o fito de conseguir dinheiro) e à sacralidade (o ato degradador, como numa transmutação alquímica, tranfigura-se religiosamente) (PERKOSKI, 1994, 71).

De outro lado, o personagem masculino se prostitui e se expõe na rua como uma mercadoria. Ao ser abordado por um homem “distinto”, ele negocia seu corpo como um objeto. O ato sexual doloroso é associado a uma degradação moral, e a cantata de Bach ao fundo, “Actus Tragicus”, “ouvida simultaneamente ao ato sexual, passa simbolizar a redenção ‘de todos os possíveis equívocos pela vida afora’ (p. 110)” (PERKOSKI, 1994, p. 72). Nesse momento da narrativa, o fato do personagem feminino recusar a valoração de seu corpo para se desatar em prazer por prazer, pode ser compreendida como uma oposição ao elemento degradante, nesse caso, as próprias configurações capitalistas:

Em oposição ao mundo degradado e degradador, o gesto **gratuito** de Afrodite funciona como um elemento de crítica ao “valor de troca”, de que fala Lucien

Goldmann em *A sociologia do romance*. A atitude do protagonista em cooptar com o mundo capitalista – a reificação do corpo com o fim de angariar dinheiro –, mesmo transfigurando-se de forma momentânea pelo acesso ao discurso sacro, resulta, no todo, em fracasso. Se o “deus dinheiro” (p.108) é glorificado na primeira noite, na segunda, com a “perda” do dinheiro aos PMs corruptos, não há como festejá-lo e o que resta é apenas essa “mão gratuita”. Para o narrador, “herói problemático” (para usar uma expressão de Lukács), o gesto carinhoso de Afrodite revela-se como uma atitude autêntica que se opõe radicalmente ao círculo de valores inautênticos que o cercam (PERKOSKI, 1994, p. 73. Grifos do autor).

As confluências de hipóteses e ideias propostas por esses estudiosos deram-nos possíveis caminhos reflexivos para tentar compreender o primeiro romance de Noll. No entanto, é a partir de um viés político-cultural, sobretudo, que tentaremos abordá-lo. A recusa da ordem e da cultura de dominação, validada pelo regime autoritário no Brasil, é o principal objeto de estudo desse capítulo; pois nota-se que a vida nômade adotada pelos personagens nollianos e a tendência a um socialismo libertário reforçam um sentimento de revolta proveniente de um sistema autoritário, resultando em um comportamento o qual chamamos de contracultural.

1.1 A contracultura

João Gilberto Noll, em *A fúria do corpo*, traz a força imagética da “juventude transviada” dos anos de 1960, sob uma nova perspectiva; tendo em vista dois sentimentos díspares: a utopia e o luto. Por um lado a utopia como reação ideológica contra um regime tirânico; por outro, a sensação de fracasso causada pelo mesmo princípio.

O autor porto-alegrense lança nesse romance uma tormenta de angústia, solidão, desespero e euforia que nada mais são que a consequência de insatisfação política, ainda mal gerada ou raciocinada pela inexperiente juventude dos “anos rebeldes”.

Em o seu livro de contos *O cego e a dançarina* (1980), a subversão já se fazia presente, sobretudo no que se refere à linguagem anárquica e provocativa. *O cego e a dançarina* é um livro que proclama a liberdade dos desejos, contrapondo-se à hegemonia de um governo iníquo, trazendo à cena personagens renegados, símbolos do fracasso do sistema capitalista. Um ano após a publicação desse livro, é lançado *A fúria do corpo*. Nesse romance, há uma evidenciação das relações de poderes atuantes na sociedade brasileira e o massacre ideológico contra a juventude. O Estado capitalista e opressor age contra a liberdade do indivíduo comum, oprimindo as liberdades individuais e coletivas, provocando a exclusão

social e/ou o processo de marginalização do sujeito, que é impossibilitado de restabelecer-se socialmente.

O romance em questão aborda – muitas vezes de forma sutil e por um viés menos arduamente e prontamente militante, como em alguns exemplos de literatura brasileira dos anos de 1930 a 1950 – personagens alvo de perseguição da polícia, destruidores da ordem, do bom comportamento e responsáveis pela “poluição visual” da cidade.

Nessa narrativa, há uma recusa de identidade ou abdicação de um nome próprio. Entre várias discussões e diferentes abordagens sobre o anonimato em Noll – o que iremos discutir mais adiante – vemos a recusa de um nome como parte de um receio de opressão e uma maneira de resistência contra a rotulação e a ordem militar. Não só isso, mas também contra toda parcela conservadora da sociedade brasileira, mais precisamente a classe média carioca, envolvida pela ideia de progresso econômico e a favor da “higienização” da cidade do Rio de Janeiro. Nesse norte, pretendemos discutir os “ecos” da contracultura no romance do autor gaúcho, na medida em que tais personagens poderiam ser também compreendidos como representantes deste movimento cultural.

Durante a década de 1950, os Estados Unidos se deparam com a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e o aumento dos conflitos diplomáticos e militares entre superpotências. Ironicamente e concomitante a isso, a mídia e os americanos de meia-idade alimentavam o *american way of life*. Essa expressão sugere um “estilo de vida americano” que se baseava nas relações de competitividade comercial, desenvolvimento tecnológico, estímulo ao usufruto de bens de consumo variados como automóveis novos, casa própria, televisão e outras regalias, como por exemplo, períodos de férias no Havaí. O otimismo econômico norte-americano pregava uma nova forma e qualidade de vida. A mídia usava muito a expressão *american way of life*, com acento conceitual no contraste entre a realidade dos países capitalistas e a dos países socialistas, mostrando a “superioridade” dos Estados Unidos.

A classe média norte-americana começava a entrar nas universidades, as ciências e as tecnologias estavam em voga e o jovem era “treinado” para ser um grande homem de negócios; enquanto isso era preciso menos filosofia e mais pragmatismo, mais técnica e menos sensibilidade. No entanto, esse novo modelo de vida colidia ideologicamente com o *modus vivendi* de parte dos jovens norte-americanos que se sentiam excluídos e inabilitados para tais padrões normativos:

[...] os jovens – os nascidos depois de 1940 – dão conta de que vivem numa sociedade que nem impõe nem merece respeito. ... Pois terá o homem moderno, em

sua existência coletiva, pretendido algum deus ou ideal senão o deus da propriedade e do gozo e da satisfação ilimitada das necessidades materiais? Terá apresentado outra razão para trabalhar senão a da recompensa de prazer e de prosperidade? Terá, na realidade, criado outra coisa além dessa “sociedade de consumo”, repudiada com tanta facilidade e falsidade? (CHIAROMONTE *apud* ROZSAK, 1984, p. 35).

A solidão, o maquinismo das relações humanas e a funcionalidade pragmática de suas ações tornam-se agentes agonizantes para o sujeito nolliano a partir do momento em que a utopia foi sendo engolida por um “banho de realidade”, ou melhor, quando a truculência tecnocrática consome a ideologia rebelde. Paradoxalmente, a ciência implantada por meio de tecnocracia trazia o empobrecimento da experiência e a inércia da produtividade humana. A tecnocracia, termo criado pelo estadunidense William Henry Smith³, é uma forma de governo que tem como diretriz a ciência e a habilidade técnica. O paradoxo que há nisso é criar, através da racionalidade científica, o automatismo intelectual.

Alguns críticos preocuparam-se hoje com o fato de que nossas sociedades livres, democráticas, se estariam tornando superdirigidas. Em minha opinião ocorre justamente o contrário. Por paradoxal que pareça ser, a ameaça real à democracia não provém de superdireção e sim de subdireção. Subdirigir a realidade não é manter a liberdade. É simplesmente permitir que outra força que não a razão dê forma à realidade. Essa força pode ser emoção desenfreada; pode ser cobiça; pode ser agressividade; pode ser ódio; pode ser ignorância; pode ser inércia; pode ser qualquer outra coisa além da razão. Entretanto, seja o que for, se a razão não governar o homem ele não atinge seu potencial (MCNAMARA *apud* ROSZAK, 1972, p. 24).

Não era preciso, assim, criar jovens capazes de desenvolver aptidões artísticas, por exemplo, porque isso não tinha funcionalidade para o Estado. O adulto classe-média poderia colocar um desenho do seu filho na parede, ou escutá-lo tocar piano, mas esses momentos eram apenas “passatempo”, coisas para o fim de semana, que jamais poderiam ser desenvolvidas a ponto de virar uma profissão. Eram atividades restritas aos poucos momentos em que a família se encontrava em casa, alimentando a ilusória compensação de uma semana inteira de trabalho árduo. Nas palavras de Theodore Roszak em *A contracultura: reflexões* (1972),

A tecnocracia não é apenas uma estrutura de poder possuidora da vasta influência material; é a expressão de um forte imperativo cultural, uma verdadeira mística profundamente endossada pela massa. Por conseguinte, é como uma esponja capaz de absorver prodigiosas quantidades de insatisfação e agitação geralmente muito

³ William Henry Smith foi um engenheiro estadunidense responsável pelo surgimento do termo tecnocracia, em 1919. Embora já usado em ocasiões anteriores, foi ele quem divulgou o termo, definindo-o como a regra das pessoas efetivada através da agência de seus servos, os cientistas e engenheiros.

antes que pareçam outra coisa senão excentricidades divertidas ou aberrações inconvenientes (ROZSAK, 1972, p. 9).

A juventude norte-americana começa a sentir-se “maquinizada”, desumanizada. Novas orientações religiosas começaram a surgir, acaloradas pela parcela da população que se sentia estéril espiritualmente, o que vai acarretar, nos anos 1960, uma série de expressões espiritualistas marcadas pelo orientalismo. Aos poucos, jovens saíam de casa, abandonavam o sonho americano do “bem sucedido”, para “cair na estrada” à procura de experiências capazes de preencher o esvaziamento emocional estabelecido pela tecnocracia.

O mal-estar criado pelas guerras e pela “política da técnica” dos Estados Unidos faz com que parte dos jovens do país adote uma política alternativa. Cansados de repressão comportamental, começam a recusar a sociedade de consumo e a padronização de valores, levantando bandeiras em prol da paz, do fim da repressão, propugnando a liberdade sexual, o anticonsumismo, o naturismo e cultivando práticas religiosas orientais, principalmente o budismo. Nesse norte, surgem, em meados dos anos cinquenta, as primeiras sementes do chamado movimento de contracultura. Contracultura é um termo criado pela mídia estadunidense durante os anos de 1960 para designar um conjunto de manifestações culturais, filosóficas e políticas da juventude norte-americana e, posteriormente, da Europa e da maior parte do mundo ocidental. A contracultura é marcada principalmente pela prática de vida alternativa, uso de drogas psicodélicas, pela oposição ao capitalismo, crítica anárquica aos padrões vigentes e à cultura normativa.

Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. Ainda que diferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social – e isto tanto pelas bandeiras que levantava, quanto pelo modo como as encaminhava – a contracultura conseguia se firmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar (PEREIRA, 1988, p. 8-9).

Esse movimento, para muitos teóricos, não pode ser delimitado. A contracultura pode ser entendida como um “espírito libertário” ou rebeldia comportamental que contaminava os jovens do mundo. Esses jovens aceitavam as novas transformações, sem ajuizar uma agitação política em si, mas pensando em novas possibilidades de percepção,

transformando o ambiente familiar, a escola ou o trabalho. O movimento começa indefinido, ambíguo, e não tem, no início, alguém que o consiga definir partindo dos princípios sociais ou políticos:

E nossos jovens alienados? Como deveremos caracterizar a contracultura que estão criando como podem? É possível responder a pergunta apresentando um manifesto endossado unanimemente pela insatisfeita geração jovem. A contracultura ainda não é um movimento tão disciplinado. Ela tem algo da natureza de uma cruzada medieval: uma procissão variegada, constantemente em fluxo, adquirindo e perdendo membros durante todo o percurso da marcha. Com bastante frequência, encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que “somos especiais... somos diferentes... estamos fugindo das velhas corrupções do mundo”. Alguns se juntam à tropa por um tempo breve [...] Talvez alguns não façam mais que brandir uma minúscula bandeira contra as desumanidades da tecnocracia, talvez usem um botão de lapela onde se lê: “Sou um ser humano: não mutile, não enrole, não rasgue” (ROZAK, 1972, p. 60).

Esse espírito libertário já se anunciava nos Estados Unidos nos anos de 1956, com o poema “Howl”, de Allen Ginsberg, um dos grandes difusores do discurso rebelde. Poeta militante, homossexual, foi uma criança problemática, imerso nas angústias maiores da mãe esquizofrênica. Obcecado por drogas e literatura, passou por tratamentos psiquiátricos, escreveu muito, mas sem sucesso até a criação do poema “Howl”: sucesso surpreendente de vendas. A princípio, foi proibido pela censura norte-americana, com a alegação de que o poema tratava de algo extremamente obsceno e pornográfico:

Eu vi os expoentes da minha geração, destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, *hipsters* com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado da maquinaria da noite, que pobres esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando o jazz, que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados as casas de cômodos, que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra, que foram expulsos das universidades por serem loucos e publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestos de papel escutando o Terror através da parede [...] (GINSBERG, 2010, p. 25).

O poema acima causou frisson entre os jovens americanos. Novos poetas e escritores surgiam nos Estados Unidos com propostas literárias excêntricas, expressões artísticas rebeldes e eufóricas. Allen Ginsberg, surpreendido pelo sucesso literário inesperado, inicia, a rédeas soltas e, com muito vigor artístico, uma nova era literária. Unindo-se a outros

expressivos autores da época, como Jack Kerouac, autor de *On the road* (1960), William S. Burroughs, autor de *Almoço Nu* (1959), formaram a *beat generation*.

A geração *beat* foi um movimento artístico, mas principalmente literário, marcado pela contestação de costumes e releitura de valores. Os *beats*, como eram chamados, demonstravam, através de seus escritos, uma nova proposta de vida baseada na liberdade de conduta, viagens tresloucadas pelo mundo, experimentando drogas, sexo livre e outros tipos de prazeres que os levariam a epifanias espirituais. Iniciava-se uma revolução nas letras, uma transposição daquilo que se aspirava nas ruas: “Assim, Ginsberg, para citar apenas um dos nomes mais expressivos dos Beats, evoluiu de um *pathos* inicial para a identificação do problema em *Howl*, quando decreta guerra ao sistema tecnocrático [...]” (PEÇANHA, 1988, p. 18).

A literatura absorveu o “espírito da coisa”, tornando-se roteiro para os que quisessem libertar-se das amarras da opressão criadas tanto pelo Estado, quanto pela sociedade pequeno-burguesa americana.

A cultura *underground* disseminava-se pelo mundo. O que estava fora ou abaixo dos modelos comerciais era *underground*, os que negavam os veículos midiáticos eram *undergrounds*, os *hippies* eram *undergorunds*, bem como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jack Kerouac, dentre outros⁴.

No Brasil, já em meados dos anos de 1970, o termo *underground* ainda era muito impreciso e foi, aos poucos, sendo popularizado principalmente por Glauber Rocha que, em meio ao frenesi de seus discursos “pirados”, abrigou o termo para *udigrudi*; e Luiz Carlos Maciel, intelectual que difundiu o termo através da coluna semanal chamada “Underground”, no Pasquim.

Em 1970 ninguém sabia ao certo o que era ser *udigrudi*, versão debochada de Glauber Rocha para o termo *underground*, quando o assunto começava a *pintar* por aqui, Antônio Bivar, de Nova York, *mandava seu plá* no Pasquim, perguntando: O que é ser *underground*? (DIAS, 2004, p. 39).

Para muitos pensadores dos movimentos culturais surgidos nos anos sessenta e setenta, os termos contracultura e *underground* denotavam sentidos similares ou praticamente

⁴ A expressividade e irreverência, além da ideologia explícita de alguns artistas do rock inglês e americano, foram motivo para alcunha de “*undergrounds*”. O festival de Woodstock, em Nova York, em 1969, foi o momento culminante para grande parte desses artistas da música. O festival foi divulgado como “Uma Exposição Aquariana: 3 Dias de Paz & Música”.

iguais. A cultura *underground* ou a contracultura nada mais são que uma transformação de hábitos, a recusa do *american way of life*, aderindo a um novo *modus vivendi*, valorizando as emoções, de forma descompromissada e errante. Segundo Marcos Alexandre Capellari:

A liberdade, tal como concebida pelo discurso da contracultura, pode ser entendida como eixo da revolução em seu sentido forte, isto é, individual e coletiva? Ou, pelo contrário, não passa de escapismo, de alienação em seu grau máximo? Para responder essas questões, além da investigação sobre as práticas associadas à contracultura – sua face mais visível – é preciso debruçar-se sobre as ideias e ideais burilados pelo pensamento *underground*. Ideias e ideais que, ao se contraporem à cultura dominante – daí o termo “contracultura” – têm uma história, uma duração, um percurso ao longo do qual, como uma sombra, dialogou com sua oponente iluminada pela legitimidade, pois muito embora o termo contracultura seja um neologismo dos anos sessenta seu “espírito” está imerso na longa duração (CAPELLARI, 2007, p. 12).

E ainda,

Desde então, deslizando pela superfície ou pelos lençóis freáticos da ilegitimidade, o “irracional”, o instintivo, o intuitivo, o sensorial, o místico, etc., se cruzam e se enfeixaram, nos anos sessenta, ganhando o nome de contracultura ou de *underground*, isto é, subterrâneo. (CAPELLARI, 2007, p. 13).

Menos de duas décadas antes disso, o Brasil passava pelos “anos dourados”: a década de 1950. A televisão chegava à casa dos brasileiros provocando mudanças culturais, a classe-média passava a ter acesso a bens de consumo, como automóveis e eletrodomésticos novos. O país sedia a Copa do Mundo de futebol em 1950, difundindo no imagético popular a ideia de progresso. Novas tecnologias e experiências científicas foram feitas, a indústria ganha força com valorização de matérias-primas nacionais e Juscelino Kubitschek é eleito Presidente da República em 1956. Em 1961, é inaugurada Brasília, cidade planejada para ser a nova capital do Brasil, exibindo arrojo arquitetônico e novos espaços de socialização.

Em 1960, o Brasil vive momentos de grande efervescência cultural e política. Com a renúncia de Jânio Quadros em 1961, João Goulart assume a presidência da república, com uma política aberta às organizações populares, preocupando parte das camadas mais conversadoras, como os militares, a Igreja, os banqueiros e outras.

A política populista de esquerda de João Goulart incomodava os partidos de oposição, que não perdiam chances de pressionar a presidência, o que acabou em um Golpe Militar, em 1964. João Goulart refugia-se no Uruguai e os militares tomam o poder do Brasil, instituindo o Ato Institucional número 1 (AI-1), a ditadura militar, que durou 21 longos anos. É importante lembrar que, paradoxalmente, a ditadura militar no país trouxe consigo uma

efervescência cultural notável. A censura brasileira não foi capaz de identificar as provocações, as ideologias incutidas em canções aparentemente inofensivas, ou em livros que pareciam não apresentar qualquer tipo de agressão ao sistema, entre outras manifestações artísticas. Nesse sentido, esse período foi, para a arte nacional como um todo, um tempo de grandes produções, que automaticamente estariam ligadas às questões políticas do país. Assim, pelas brechas do regime autoritário, surgiam movimentos culturais profusos.

Em 1964 instalou-se no Brasil a ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários [...] Entretanto, para supremacia de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer (SCHWARZ, 1978, p. 71).

Entre os grandes movimentos culturais ascendentes, encontramos Nara Leão, João Gilberto e Tom Jobim cantando habilidosamente aquilo que poderia ser entendido, de início, como uma mistura de Jazz e Samba. Dessa maneira nasce a Bossa Nova. Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros cantores da época, associaram ritmos, criando um caldeirão de sonoridades que misturava cultura de elite com samba, pop e rock com forte inserção de discurso político; esse movimento foi chamado de Tropicalismo. Os tropicalistas foram vítimas de perseguição que levou alguns deles ao exílio. Também, influenciados pelo rock americano e inglês, em meados de 1965, surgiu a Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia e outros que “circulavam” com maior facilidade na mídia. No cinema, o movimento conhecido como “Cinema Novo” ganha força produzindo filmes de baixo custo, influenciados pelo neorrealismo italiano e concebidos como “alternativos” às grandes empresas cinematográficas:

Na contracorrente da MPB remavam alguns pós-tropicalistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Luiz Melodia e Sérgio Sampaio – chamados, por alguns críticos e executivos de gravadora, “malditos”. Relembre a figura do compositor paulista Walter Franco, cabeludo e todo de branco, como uma espécie de monge *hippie* tropicalista, cantando no Festival Internacional da Canção (FIC de 1972), diante da barulhenta plateia do Maracanãzinho, sua insólita e anticlimática *Cabeça*: “**O que tem nessa cabeça, irmão?**”. No teatro, nasciam os grupos de criação coletiva; no cinema, filmes experimentais feitos com pequenas produções ou em super-8; a literatura vazava para fora da forma, expondo rupturas de linguagem; a poesia corria pela margem e circulava de mão em mão em livrinhos mimeografados (DIAS, 2004, p. 48. Grifos do autor).

Em meio à coibição militar no Brasil, a música foi o segmento artístico mais expressivo. A música assumiu extensões literárias e políticas nunca antes observadas. Chico Buarque de Hollanda, na década de 1970, canta *Cálice*, música com forte apelo à liberdade expressiva, que “brincava” com a expressão cálice, aludindo ao imperativo “cale-se”, com clara remissão ao silêncio exigido pela ditadura:

Pai! Afasta de mim esse cálice
 Pai! Afasta de mim esse cálice
 Pai! Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor e engolir a labuta?
 Mesmo calada a boca resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa?
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta (HOLLANDA, 1978).

É nesse sentido que, antes que perturbar a produção artística no país, o período de regime militar provocou a insatisfação e indignação da classe artística que passou a produzir com mais frequência e voracidade.

No meio literário, o *underground* difundia-se timidamente. O paulistano José Agrippino de Paula, autor de *Lugar público* (1965), receoso da perseguição travada pela ditadura, autoexilou-se na Europa, percorrendo depois os Estados Unidos, incorporando grande parte dos movimentos libertários que corriam o mundo. Viveu em uma aldeia *hippie* nas redondezas de Salvador, experimentou inquietantes e peculiares formas de conceber a arte, como ator, dramaturgo, escritor e cineasta. Marcelo Andrade Viana (2012), afirma:

Em certo sentido, bem ao espírito dos anos 1960, quando inúmeras barreiras se rompem, ele decide fundir arte e vida. Isso reflete em toda sua obra. Daí a presença do caos; da desorganização; da dispersão através da profusão de personagens, tratando-se de sua literatura (vide seus dois romances); de sons, ruídos, informações diversas; de materiais inusitados e surpreendentes, tratando-se de suas peças teatrais, ou de cenas à primeira vista desconexas, *non-sense* [...] Diríamos que sua obra é esparsa, inquietante e desconhecida, cultuada por grupos diversos e pouco numerosos. Na verdade uma obra *fora de lugar*, bem como o artista. José Agrippino de Paula teve uma vida errática e inconstante, as referências por parte daqueles com quem conviveu nos dizem de uma figura que se aproxima do mítico [...] (VIANA, 2012, p. 15. Grifos do autor).

De Paula foi um dos escritores brasileiros que mais absorveu os movimentos libertários que ocorriam ao redor do mundo e, aos poucos, introduziam-se no Brasil. Um

*outsider*⁵ perturbado pelos constrangimentos sociais com os quais era obrigado a conviver. Esquizofrênico, passou o final de sua vida isolado, irreconhecível, esquecido. O trecho abaixo, retirado de *Lugar público*, ilustra parte de sua escrita subversiva e um extrato da história nacional:

Ele estava abraçado a uma garota de dezessete anos. Os dois beijavam-se e ele se sentia velho, cansado, e corrupto. Os dois irmãozinhos da garota assistiam a “Marcha da família com Deus pela Liberdade” pela televisão. Ele e ela estavam no quarto e a porta entreaberta. Ele ouviu um discurso anticomunista pronunciado por um padre. Ela estava deitada na cama com uma calça comprida. Ele passou a mão em suas nádegas e correu o zíper da calça. Ela disse: “Louco! A empregada pode entrar”, e encostou a porta. O seu país estava sob um regime fascista e os católicos e burgueses festejavam nas ruas jogando papéis picados dos prédios. Ela levantou-se da cama, mas manteve o zíper da calça aberta; foi até a janela e voltou. Ela via através da fresta da porta os dois irmãozinhos assistindo televisão. O padre abandonou o microfone e cedeu a um militar (DE PAULA, 2004, p. 70).

Outro expoente dessa geração foi Caio Fernando Abreu. Escritor, jornalista e dramaturgo, foi perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em 1968. No início da década de 1970, refugiou-se na Europa, submergindo no submundo da Espanha, Inglaterra, França e outros países. A liberdade sexual, a solidão e o medo são temas presentes em sua ficção. Caio Fernando Abreu fez parte da pequena gama de escritores brasileiros dos anos 1960 e 1970, assim como Clarice Lispector, por exemplo, a escrever literatura intimista, com tramas voltadas à espiritualidade, ao subconsciente, apostando no experimentalismo escritural, ou/e na escritura epifânica. Pode-se dizer que esses escritores inauguram no Brasil, uma tendência literária que deita suas raízes desde Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud: uma escritura em que se preza a simbologia, experimentalismo gramatical e musicalidade textual.

Caio incorpora o discurso radical e subversivo, atrelado aos conflitos existenciais de uma geração, como vemos nesse trecho do conto *Garopaba, mon amour*:

Invoca seus mortos. Os que o câncer levou, os que os ferros retorcidos dos automóveis dilaceraram, os que as lâminas cortaram, os que os barbitúricos adormeceram para sempre, os que cerraram os nós com força em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões e praças de Munique. E vai entendendo [...] (ABREU, 2007, p. 96).

⁵ Conforme o entendimento do momento, o *outsider* era aquele que estaria à margem das convenções sociais, assumindo um estilo de vida embasado em valores alternativos e individuais.

Os textos do autor supracitado são continuamente constituídos por ideias provenientes de suas experiências como um *outsider*. São tomadas de referências à cultura *pop*, principalmente à música, com personagens rebeldes, andróginos e marginais.

Outro texto importante de Jaime Ginzburg que queremos citar agora é “Exílio, Memória e História: Notas sobre ‘Lixo e Purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu” (2012). Nesse trabalho, o crítico faz uma reflexão sobre dois contos de Caio Fernando Abreu que, em muitos aspectos, pode ser facilmente aplicável ao romance de Noll. Muitos componentes das narrativas de Caio também estão presentes em *A fúria do corpo*. Um desses componentes seria a combinação entre opostos, como quer o próprio título do texto de Caio: “Lixo e Purpurina”.

Ginzburg afirma que a obra de Caio Fernando Abreu é particularmente importante dentro da historiografia literária brasileira porque perpassa períodos crônicos da ditadura militar, até o crescimento dos movimentos políticos democráticos. Tanto o conto “Lixo e purpurina” – uma experiência de exílio – quanto “Os sobreviventes” – uma retomada reflexiva da década anterior – são construídos a partir da ótica de um narrador reprimido em relação às ocorrências violentas do Estado.

“Lixo e Purpurina” e “Os sobreviventes” guardam em comum vários elementos. Em termos formais, ambos apresentam configurações irônico-melancólicas, em que as perdas são referências para pensar e sentir a existência como um todo. Ambos indicam que a memória porta conteúdos traumáticos e que o conhecimento é um processo pautado por choques. Nos dois textos encontramos esvaziamento de expectativas por parte dos personagens (GINSZBURG, 2012, p. 404).

Para Ginzburg, a mediação entre história e ficção nesses contos de Caio Fernando Abreu acontece na representação de um sujeito que não consegue (re)constituir-se ou encontrar “saídas” satisfatórias de libertação. A imagem construída do Brasil mostra as políticas sociais excludentes e violentas que desarticulam a resistência popular, fazendo prevalecer um egoísmo burguês tomado de valores opressores que dissipam o senso de coletividade integrada. A predominância da violência gera uma sensação de melancolia que é um componente sintomático do trauma:

Além disso, vários contos do livro expõem perdas não superadas – e personagens e narradores submersos no impacto dessas perdas – e são marcados por *melancolia*. A perspectiva melancólica suspende os valores coletivos convencionais e coloca em questão o teor traumático da realidade, o impacto violento da História e a dificuldade de superar dilemas associados ao passado (GINSZBURG, 2012, p. 410-411).

Os textos de Caio possuem um tom de fracasso e de perda frente ao Estado, sobretudo a partir das relações entre política autoritária e sexualidade. Apresentam também forte apelo homoerótico com a desconstrução de um complexo modelo de heteronormatividade. No entanto, neles já se observa certo sentimento de impotência e o desfalecimento de utopias, como afirma Ginzburg:

O fracasso de uma geração, pela perda do sentido da energia revolucionária, é apontado como fracasso político, diante da vitória do conservadorismo, e também como colapso da autoconsciência, vazada em lamento e perda e disfunção corporal. Frustração individual e coletiva se articulam (GINZBURG, 2012, p. 412-413).

Clarice Lispector, por sua vez, é influenciada por Hermann Hesse⁶, como afirmou em entrevista ao Jornalista Júlio Lerner, na TV Cultura. Escreve textos fragmentados e intimistas, muitas vezes com a técnica narrativa chamada fluxo de consciência (*stream of consciousness*). Voltada às tramas psicológicas, Clarice não deixou de contribuir criticamente contra o machismo na maioria de seus textos. Publica em 1974, por exemplo, um livro que foi considerado uma “obra menor” entre suas publicações, por conter certas “indecências”: *A via crucis do corpo*. Contos que anunciavam a luta feminista pela liberdade do corpo. Como em “Miss Algrave”, história de uma mulher extremamente pudica e moralista, que se permite, depois de anos submergida em autorepressão, os prazeres do sexo:

Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quentinha, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha! (LISPECTOR, 1998, p. 19).

As primeiras discussões feministas no Brasil surgiram na década de 1960. Nesse momento, ocorrem alterações no código civil e a mulher passa a ter maior independência em relação ao homem. A mulher passou a ser objeto de estudo na Psicanálise, Sociologia, na História, Antropologia e nos Estudos Literários. A representação feminina na literatura toma papel de destaque. No entanto, o momento político não era favorável para o fortalecimento de alguns direitos. A ditadura militar no Brasil reforçou a ideia patriarcal de família com a consequente subalternização feminina.

⁶ Herman Hesse, um dos mais importantes escritores alemães do século XX, foi adorado pela juventude *hippie*, que encontrou em seus textos novas alternativas de vida, com propósitos embasados na paz entre os homens e encontro com a natureza.

Em pleno ano de 1960, Clarice Lispector publicou *Laços de família*, livro de contos com forte apelo feminista. Com poucas exceções, os contos dessa coletânea trazem à frente da cena a angústia e o desespero da mulher submissa, reprimida pelo machismo da sociedade patriarcal. Em “Amor”, por exemplo, a protagonista é uma dona de casa que vive confinada no ambiente doméstico desenvolvendo fielmente seu papel de mulher segundo um padrão patriarcal típico da sociedade brasileira no começo dos anos sessenta. “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Outro exemplo importante é o conto “Uma galinha”. Nessa história, uma galinha foge de virar o prato principal do almoço de domingo para tornar-se livre. A figura debilitada, desprotegida e passiva da galinha, confronta-se com a figura autoritária do “dono da casa”, que evoca a imagem do galo e do “macho-alfa”, possuindo características de dominador e líder. O dono da casa, com seu “envelhecido instinto de galo”, veste seu calção de banho e sai à procura do bicho que fugira. Nesse momento há outro paralelo que é criado a partir das supostas diferenças entre galo e galinha: a força e a prepotência do macho em detrimento da timidez e da debilidade da fêmea. Enquanto a galinha representa uma essência feminina-fêmea, “nascida que fora pra maternidade” (LISPECTOR, 1998, p. 31), o galo representa o masculino-macho, o dono da casa e do vigor. De um lado, um comportamento valente e autoritário do galo; de outro, um “não ser” estúpido e mudo.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua cabeça vazia se alterasse (LISPECTOR, 1998, p. 32-33).

A repressão do corpo e dos prazeres carnavais é representada pela autora no mais consciente estado político, através de uma estética muito particular no contexto literário, posicionando-se de modo original na série literária. Em relação à mulher representada por Clarice Lispector, em *Ideologia, violência e patriarcalismo: a condição feminina em um conto de Clarice Lispector* (2005), Lizandro Carlos Calegari afirma:

Às mulheres, ainda, não são conferidas possibilidades para que reflitam sobre a sua situação de marginalização. Não lhes são conferidos esclarecimentos acerca de suas condições de exclusão e exploração, e isso não é por acaso: existe um componente estratégico de manipulação ideológica que as impossibilita de erguer qualquer questionamento que vai na contramão da proposta falocêntrica. Como decorrência disso, elas desconhecem a sua própria história, ou seja, a sua ancestralidade (CALEGARI, 2005).

Assim como Clarice Lispector, João Gilberto Noll faz parte dos escritores que estão inseridos de modo particular na série literária brasileira, dela conhecendo os percursos.

Maurício Salles Vasconcelos desenvolve uma discussão sobre as possíveis influências do poeta Arthur Rimbaud nas Américas; fonte elementar de inspiração literária entre os escritores *beats* e em toda cultura *pop* ascendente nas décadas de 1960 e 1970. Não se tem nota, até onde sabemos, sobre as possíveis relações diretas ou de influências do poeta francês em João Gilberto Noll, porém o trabalho de Maurício Vasconcelos procurou correlacioná-los a partir do pressuposto de que “As imagens e os textos migram transfiguradamente entre um e outros tempos, um e outros lugares, entre diferentes sistemas estéticos e disciplinas” (VASCONCELOS, 2000, p. 227). Segundo esse autor, a escrita nolliana desdobra-se em função da ação. A “ação da palavra”, ou o fluxo narrativo constante, é o que essencialmente caracteriza a escrita do autor porto-alegrense e que nos rememora a *walk writting* rimbaudiana, inspiradora das *road novels* (romances de estrada). Esse termo – *walk writting* – não remete somente à ação propriamente dita, ou melhor, ao ato de caminhar ou viajar, por exemplo; mas também aos impulsos artísticos, ao fluxo de consciência, como observamos também nas telas do pintor norte-americano Jackson Pollock; referência em expressionismo abstrato e, segundo Vasconcelos, fundador da *action painting*⁷.

Mesmo não se filiando ao autor de *Une saison en enfer*, mesmo “não lendo” sua obra, Noll opera uma leitura do poeta no texto cultural em que a escrita rimbaudiana se dissemina. Não é caso de influência, mas da apreensão de uma *escrita de caminhada* pela via de autores declaradamente leitores de Rimbaud, como Henry Miller, e do cinema (o de Godard, de Antonioni e de boa parte dos *walk and road movies*, produzidos desde os 60). Quando se pensa no *topos* da caminhada e no referencial moderno mais significativo (Baudelaire), compreendendo-se, na sequência dessa prática, a *walk writing* como radicalização da *flânerie*, é a este desdobramento que o ficcionista brasileiro mais se alinha, ainda que não conheça Rimbaud diretamente – e “corra por fora” da noção de *linhagem*, aproximando-se de linhas cruzadas, multiplicadas de escrita – dialogando com o poeta por meio de interferências posteriores [...] (VASCONCELOS, 2000, p. 228).

Todas essas possíveis, embora rápidas, correlações literárias foram feitas para que houvesse uma melhor reflexão acerca do lugar que João Gilberto Noll ocupa na literatura brasileira, já que, em relação à tradição literária do Brasil, esse autor parece ter tido influências díspares, pertencendo, também, a um contexto literário acentuadamente multifacetado, e por ser ainda recente, pode ser considerado inacabado, teoricamente impreciso.

⁷ *Action painting* é um estilo de pintura em que a tinta é “espalhada/espurrada” sobre a tela de forma mais espontânea e instintiva.

1.2 *A fúria do corpo*

O crítico de literatura Alcmemo Bastos, em seu artigo “O romance brasileiro e os ‘anos de chumbo’”, de 2008, afirma que a ficção brasileira dos anos 1970/80 apresenta, no plano temático, inquietação acentuada em relação ao contemporâneo, em especial com o dado político. No entanto, segundo o autor, essa literatura não apresenta engajamento explícito como na ficção dos anos 1930/50:

Deve-se observar de imediato que nessa ficção comprometida com a matéria política o tom dominante é o da crítica avaliação dos erros e dos acertos (poucos) cometidos pela militância extremada, sem qualquer resquício de autocomiseração e sem o acento utópico de uma vitória final, a despeito da evidência das perdas. Não se observa na ficção do período o partidarismo explícito típico da literatura “engajada”, de “denúncia social”, dos anos 1930/50, substituído por uma exposição quase naturalista da violência cega do poder (BASTOS, 2008, p. 168).

Não temos em Noll uma explicitação de ativismo/engajamento pautado em uma ciência política. No entanto, *A fúria do corpo* marca um posicionamento explicitamente contrário às políticas sociais excludentes e repressoras. O romance em foco é por assim dizer uma proclamação de liberdade, a exasperação do encanto das ruas e por isso, um ruído anárquico da marginalidade. Noll desconstrói “decoros literários”, “abrindo o verbo”, destituindo-se de um cativo modelo reacionário de comportamento. Nesse romance é possível encontrar uma trama capaz de ilustrar movimentos políticos, culturais e sociais provenientes das décadas de sessenta e setenta, e que ganharam novo entorno estético na década posterior. Segundo Fábio Figueiredo Camargo,

A literatura brasileira da qual a obra de João Gilberto Noll emigrou advém dos anos 70, uma corrente que teve que se haver com a ditadura militar, a censura e a perda de status, pois a indústria cultural começava a se elevar no Brasil nos fins dos anos 60 e a alcançar grande popularidade a partir do aumento do número de televisores no país nos anos seguintes. Para alguns críticos, a literatura teve que aprender a ser outro veículo e diferenciar-se dessa estrutura nova, não perdendo completamente suas características originais – de coisa escrita –, mas angariando para si determinadas estruturas ligadas ao cinema e à televisão, como a fragmentação e a montagem (CAMARGO, 2007, p. 14).

Em *O cego e a dançaria*, primeiro livro do autor, a expressão de um desejo de liberdade é acentuada e vem atrelada a um discurso da margem, radical, que transmitia um

sentimento da juventude combatente diante das premissas autoritárias e repressoras do regime militar, como se pode observar no conto “Alguma coisa urgentemente”:

Os primeiros anos da minha vida suscitaram em mim o gosto da aventura. O meu pai dizia não saber bem porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade. A característica mais marcante do meu pai era a sua rotatividade. Dizia-se filósofo sem livros, com uma única fortuna: o pensamento. No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná. (Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie.) Tinha na época uma casa de caça e pesca em Ponta Grossa e já não me levava pra passear (NOLL, 1980, p. 11-12).

Esse projeto se mostra mais amadurecido em *A fúria...*, em que transitam personagens marginalizados e subversivos. O enredo apresenta um casal de desocupados que deambula pelas ruas do Rio de Janeiro. São dois sujeitos sem nome: ele, apelidado João Evangelista; ela, Afrodite. Vivem da veleidade do momento, envolvendo-se em qualquer coisa que lhes propicie movimentação, sem um rumo ou objetivos definidos de vida. Prostituem-se, roubam e drogam-se, uma resistência ao racionalismo tecnocrático e ao controle social autoritário. Nesse norte, vale citar Adrianna Meneguelli Da Ros, em sua tese intitulada *A fúria do corpo na contramão do fluxo: a prosa de João Gilberto Noll* (2008), quando retoma proposições nietzschianas, para melhor discutir a obra do escritor porto-alegrense,

Cabe, nesse sentido, retomar a concepção nietzschiana dos “espíritos livres” em que – ainda que sujeita a flutuações conceituais – se embute a ideia de movimento, de trajeto a se cumprir, irmanado ao desenvolvimento a que, por sua vez, agregam-se conceitos como processo, superação e sublimação. É um espírito que aspira à liberdade, esse de que trata o filósofo, e de cuja força criativa podemos vislumbrar lampejos na opção reiterada nos personagens de Noll, de estarem em contínuo movimento que tem em si mesmo, nessa assunção, e não em um ponto teleológico, a realização de uma libertação, de um “livramento” que se abre a um criar-se, a um (re)fazer-se incessante (DA ROS, 2008, p. 17-18).

Os personagens dessa história se movimentam no processo de “(re)fazer-se incessante”, vagueiam pela cidade embriagados, à procura de qualquer nirvana súbito, ou prazer, mesmo que momentâneo. Esses indivíduos “exigem” uma nova forma de encarar a sexualidade, a sociedade, a religião etc. A narrativa espalha erotismo envolvido por uma escrita insurgente, rebelde, sendo por isso fluida e fragmentada, gerando perturbadora desordem sintática, movimento desenfreado. Essas distinções estéticas são naturalmente uma oposição a um contexto social autoritário, mas também são influências provenientes de uma série de movimentos literários circundantes no mundo ocidental, como afirma Doris Lieth Peçanha, em *Movimento beat: rebeldia de uma geração* (1988):

É o que veremos na derrocada da civilização moderna através de Movimentos como a psicanálise, o dadaísmo, o surrealismo, Beatniks (ansiedade e vazio de significação), quando o homem, diante de um sistema viável, alienante e necrófilo e que não lhe provém de uma adequada orientação psicológica e ética, é obrigado, às vezes em desespero, a explorar profundamente o seu íntimo para chegar a uma nova base de orientação, integração e significação (PEÇANHA, 1988, p. 15).

Em *A fúria...*, Afrodite dissolve-se em uma vida desregrada, bastarda, invadida por uma obscuridade que vem de uma existência desconexa, sem sentido. É através das drogas, do sexo e da falta de utilidade de suas ações que ela resiste. O enredo gira em torno desse personagem, descrevendo como um movimento de translação dentro do romance. “Afrodite é pois altar e palavra, lugar do rito e do amor. É dela que vem a palavra verdadeira, impregnada de Vida, crítica de toda visão analítica e frástica da língua” (SANTIAGO, 1989, p. 66).

O narrador desse romance metaforiza o desejo do corpo por meio de uma escrita instintiva e libidinosa, diluindo a racionalidade na narrativa. A experiência cultural e literária constrói-se a partir das margens, impugnando os ideais burgueses reacionários. Como discute Francisco Renato de Souza em *A fúria do corpo, de João Gilberto Noll, sob o signo da santíssima trindade: errância, sexo e escrita* (2010):

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” (SOUZA, 2010, p. 226).

Nesse romance ocorre, pois, uma “verborragia textual”, acentuada pela ausência de pausas e de pontuação precisa. A falta de linearidade do enunciado, corroborada pela ausência de divisão em capítulos, e pelo recurso a parágrafos grandes, acaba por diluir a linguagem, representando também, alegoricamente, uma ruptura com a sintaxe:

[...] os cabelos de Afrodite esvoaçavam como numa grande escapada em cinemascope Afrodite é Jacqueline Bisset agora percebo com que estrela Afrodite é parecida berro Jacqueline Bisset em louca escapada a suíça e o caralhudo romano gritam por socorro na Barra um cavalo doido cruza com o carro em disparada e salta por cima de nós levando a suíça a desmaiar e o caralhudo romano que ainda não teve tempo de enfiar o monumental pra dentro da braguiha grita de pé com sua pica monumental a balançar de um lado pro outro caralhudo romano [...] (NOLL, 2008, p. 164).

O ritmo vertiginoso do texto, o compasso acelerado e violento das palavras fazem com que o romance adquira dimensão aparentemente ilógica, surreal. A narrativa “embriagada”, mostra-se avessa a uma racionalidade tecnocrática opressora. Assim, a palavra torna-se artefato de negação. Contraria a lógica de um sistema linguístico e a racionalidade da coerência, construindo o elemento contestador do romance. Nota-se que, em um dado momento, o autor apropria-se de palavras monossilábicas que não possuem um sentido propriamente dito, mas, como onomatopeias, proporcionam musicalidade ao texto, conferindo a ele um sentido poético:

Bá seria o som, a sílaba que tudo abriria, bá chegaria até o último esconderijo de alguém, bá o meu condão, meu abrate-sésamo, afrouxaria as presilhas de Afrodite à penugem do meu bá, os infelizes babariam seus desejos à música do meu bá, bábábá [...] (NOLL, 2008, p. 22).

A ficção de João Noll é envolvida por uma *poiesis* arrebatada, regida por um processo esquizofrênico. É uma escrita vertiginosa, que mistura os códigos e é esteticamente fragmentada. As palavras de Cristiana Maria da Silva, autora da tese *Rastros das socialidades: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato* (2009), podem esclarecer esse pensamento:

Nas narrativas de Noll e de Ruffato o nexos lógico é abolido ou deixado de lado. Se há uma construção ela é falha desde o começo, incorpora esta falha, a narrativa é envolta na descontinuidade, na incompletude, na finitude, o que nos leva a retomar a própria existência humana em seu processo de constituição estruturada na falta. No desdobramento que fazem para enfrentar a própria impossibilidade de narrar, parte dos próprios conflitos das possibilidades de viver, eles trilham entre a ficção e a história, no caso de Ruffato; entre a ficção e a errância social, mais particularmente no caso de Noll, pontuando uma maneira própria de narrar, na qual se configuram as grafias das alteridades em seus contrapontos e reinterpretações da experiência (SILVA, 2009, p. 273).

Nesse sentido, entendemos esse atentado à sintaxe, a destruição concertada do significante, como provocação à racionalização e à funcionalidade das ideias humanas. Por isso, temos esse tipo de processo literário como algo esquizofrênico. Segundo Deleuze e Guatarri, encontramos na literatura esquizofrênica uma agramaticalidade ou “assintaxia”: uma espécie de falta de linearidade semântica e coesiva que fazem da palavra algo desprovido de seu significante ou sentido propriamente dito. Seguindo Deleuze e Guatarri quando discorrem sobre a verborragia textual e a esquizofrenia literária:

Mas através dos impasses e triângulos corre um fluxo esquizofrênico, irresistível, esperma, rio, esgoto, blenorragia ou vaga de palavras que não se deixam codificar, libido demasiado viscosa: uma violência à sintaxe, uma destruição concertada do significante, o não-senso erigido em fluxo, plurivocidade que volta a adentrar todas as relações (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 180).

O personagem feminino desse romance incorpora esse comportamento antirracional que beira a loucura. Linguisticamente falando, Afrodite incorpora a própria linguagem errática do romance. O personagem que vai enlouquecendo aos poucos, derrotada pelo massacre da vida sistematizada e robótica, acompanha o delírio da narrativa, tornando assim um personagem autorreferencial, e, portanto, metaficcional. Vejamos esse trecho:

Afrodite não sabe mais escrever. Na última madrugada foi escrever um bilhete para o bedel e o que saiu foram traços sem rota. Me chamou, chorou, pediu que a ajudasse, perguntei em que eu poderia ser útil, respondeu que o útil lhe dava nojo, queria o ato que lhe apagasse o passado e o futuro, queria o ato que dissolvesse a relação causa-efeito (NOLL, 2008, p. 87).

Afrodite enlouquece aos poucos, assim como a escrita que penetra o delírio e a experimentação: “Afrodite começa a enlouquecer devagarinho” (NOLL, 2008, p. 33). Ela incorpora a metáfora da palavra, refletindo a performance escritural do texto em que está inserida. A escrita embriagada, de “traços sem rota” desse personagem é a mesma escrita buliçosa do romance.

[...] era preciso que Afrodite dominasse novamente a escrita, documentasse novamente seus pedidos, males, sensações, 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 coação, 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, e assim como eu apertava aquela mão quis soltá-la, e soltei-a num súbito tão violento que o lápis se quebrou e Afrodite caiu sobre o papel murcha e atônita como um saco de batatas repentinamente esvaziado da carga que o justificava e o mantinha em pé (NOLL, 2008, p. 128).

O único roteiro da narrativa, como afirma o próprio narrador, é o corpo. A expressão do desejo, retratada principalmente pelas relações sexuais, é maneira pela qual se expressa uma liberdade cáustica, sem culpa, que é feroz, e traz consigo uma voz que clama pelo livre-arbítrio, pela natureza ou desejos naturais que emanam do corpo humano. É nesse sentido que compreendemos a incorporação de ideias panfletárias como o “paz e amor” ou o “sexo livre” advindas dos movimentos libertários que envolviam, notadamente, a América nas décadas de sessenta e setenta, como já acentuamos. Acompanhemos esse trecho:

– Sabe que vai chegar um ponto em que este mundo não vai ter mais comida, em que o feijão com arroz diários vão ser sonho longínquo lá da infância, em que só os afilhados das autoridades vão conseguir emprego, os outros podem ter título de doutor o escambau, mas te quero viu amor? (NOLL, 2008, p. 28).

Existe dentro de uma aparente falta de lógica, levando em consideração a alucinação dos personagens, uma preocupação humanista claramente visível. Pensar em um bem coletivo, no caminho paradoxal dos processos civilizatórios, na agressividade dos princípios que regem a vida humana, são questões que sempre revivem no romance. Notam-se os contrapontos entre a liberdade dentro de um sistema repressor, o público em contrapartida ao privado, o rico em relação ao pobre, enfim. É nesse tom de acusação, nas vias escatológicas da civilidade, na decadência do sistema público de saúde, nos pontos de prostituição que os personagens enveredam. Assim alega Regina da Silva, em *João Gilberto Noll: reserva do não visto* (2008),

A cidade do Rio de Janeiro está em destaque em *A fúria do corpo*. As ruas de Copacabana, o bairro da Saúde, o Centro são alguns dos espaços visitados. Mas, longe de ser musa, a cidade tem, para seu narrador, “cenários confusos”, fazendo-o esbarrar em inúmeros “absurdos”. Palco da ação contundente e covarde dos militares (o romance foi publicado em 1980), a cidade é apresentada como um espaço onde o homem se sente, o tempo todo, ameaçado e desabrigado [...]. Nessa “cidade sitiada” não há lugar seguro e seus contornos são como disfarces que camuflam armadilhas. Ao circular por ela, a cada passo, o narrador se depara com lugares e situações inusitadas: a enfermaria de um hospital público, onde a morte parece ser a única saída; os morros cheios de leprosos, armas e drogas; apartamentos conjugados, abrigos de desassossego; boates infernais; calçadas e prostituição. Onde quer que esteja, ele se vê cercado por acontecimentos que o atropelam, deixando seu corpo em fúria (SILVA, 2001).

As cidades, o sujeito e a escrita em *A fúria do corpo* constituem-se simultaneamente a partir de um mesmo processo. A escrita impulsiva, sob fluxos, que encontramos nesse romance acompanha o ritmo dos personagens inseridos em um cenário fragmentado e frenético, que muda a todo instante. As ruas sujas do Rio de Janeiro, os corredores abarrotados de lixos, os fundos das boates, o banco imundo da praça são alguns dos lugares “frequentados” pelos personagens. Esses lugares podem representar, alegoricamente, por meio de imagens *undergrounds*, o desespero e decadência do homem figurado por Noll em sua narrativa. Cristina Maria da Silva adiciona, sobre *A fúria...*:

As narrativas estão relacionadas com a experiência e de certa maneira com o sentido da vida. Nelas podem se delinear as imagens de uma época; esboços de uma experiência social, e de certa maneira, também individual, não buscando uma

verdade ou uma verossimilhança mecânica com a realidade, mas pelas imagens que nos oferecem, pelos rastros que insinuam através do véu que revela e esconde da literatura (SILVA, 2009, p. 272).

Esse romance, assim, delinea a imagem de uma época, esboça um indivíduo dilacerado existencialmente por meio de representação da marginalidade e é ambientado quase sempre em espaços públicos. Quando em espaços privados, a narrativa torna-se debochada e cínica, quando, por exemplo, os personagens cheiram cocaína e ficam nus no Copacabana Palace Hotel. Os espaços públicos são impregnados de figuras autoritárias, como os policiais militares, que impossibilitam o trânsito livre dos personagens. Existem inúmeras referências à ditadura militar e ao ambiente hostil validado por esse regime. Notam-se, por exemplo, menções ao “Esquadrão da morte”, aos personagens presos, estuprados, torturados ou roubados por militares. Não falta à narrativa expor quadros de severa violência, crimes sem condenados, falsos assassinos, criação de “gangs” fantasmas que assustavam a população do país. Tudo isso é referência direta à História do Brasil, embora despida do matiz panfletário próprio à parte da produção artística da época e de uma crítica direcionada ou explícita a algum representante governamental. Veja-se o trecho a seguir:

Quando vim dar por mim novamente tiraram o capuz da minha cabeça e a venda dos meus olhos e apareceu na minha frente debaixo de uma forte e baixa luz um homem que se apresentou: eu sou o Coronel falou num meio sorriso, e continuou:
- Você tem medo da tortura? (NOLL, 2008, p. 70).

No trecho acima o personagem masculino é preso sem culpa alguma, presencia cenas trágicas na cadeia, como a morte de um menino por quem se apaixonara. Tal morte é estampada alguns dias mais tarde nos jornais que diziam que o “pequeno traficante” teria sido morto por uma gang rival. Além disso, as cenas de tortura são inquietantes e violentas. A PM – termo utilizado com bastante frequência no romance – é caracterizada pelo narrador personagem como autoritária, corrupta e bestial.

A fúria do corpo é um romance que explora, por assim dizer, um traço muito tênue entre a realidade e o delírio. As críticas à sociedade de consumo brutal, aos turistas “surdos e mudos” que andam pelo calçadão de Copacabana, fascinados por uma realidade fantasiosa, são feitas de modo persistente, apesar de sempre por metáforas. No trecho abaixo, expõe-se a postura de revolta e crítica do narrador personagem para com as condições precárias e atroz dos albergues da cidade:

Não, não queremos ir para nenhum albergue, mesmo em estado de mendigos recusados a esmola de uma corda que será cortada às cinco da manhã para que os corpos esbugalhados sejam despertados com a abrupta queda, o apoio da cabeça violado repentinamente porque não há tempo para despertar um a um e há outros na espera, então não queremos acordar tendo de conduzir a humilhação do dia pelo dia adentro, somos dois corpos que ainda se desvanecem a qualquer toque de amor (NOLL, 2008, p. 17-18).

A repetição de imperativos como “Não queremos... Não queremos...” soa como palavras de ordem, uma rebelião dos dois personagens irredutíveis a qualquer domesticação ou acomodação.

Segundo Silviano Santiago (1989), o projeto ficcional de Noll, nesse romance, é, “numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (SANTIAGO, 1989, p. 62). O estudioso afirma que Noll “tira o revólver”, demonstrando, mais agressivamente, sua aversão ao “bom-mocismo” e à falsa ideia de progresso que envolvia o brasileiro durante a década de 1970, principalmente após a vitória do Brasil na Copa do Mundo, quando chavões e trechos de músicas como “Ninguém segura esse país” e “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo; ninguém segura a juventude do Brasil” foram usados pelo Estado, distribuindo e generalizando a ideia de pretensos progressos, ordem e bem-estar da população. É nesse sentido que esse romance vem perturbar esse quadro de ilusório progresso. É ainda Silviano Santiago que esclarece:

O corpo que sua em *A fúria* e que, sedento, pede um copo d’água de bica, grátis, em bares de Copacabana, não transpirou em vapores de sauna ou em macacões de jogging. Sua ginástica foi outra: ele sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos em desafio e não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e raça do erotismo, pela fome brasiliensis e pela nossa miséria larvar. Copo d’água grátis no botequim (SANTIAGO, 1989, p. 63).

Ser fora-da-lei, eleger como personagens mendigos sem funcionalidade alguma para o Estado, é negar a estrutura de valorização que o sistema impõe às coisas, sejam elas objetos de consumo, a comida do bom restaurante, a boa roupa, ou as obrigações que regem a sociedade civil. A “incivilidade”, a agressão às normas e a padrões esperados de comportamento e a inutilidade de suas experiências é a maneira pela qual os personagens errantes descobrem uma maneira de validar suas anarquias. A falta de banho, de casa onde morar, comida, água e rumo é acrescida da deterioração dos corpos dos personagens e da racionalidade limitada pelo uso constante de drogas. Afrodite e João Evangelista vivem como mendigos, condição que provoca e inquieta o leitor, inquietação potencializada por suas

experiências de estirpe grotesca e *underground*. É a partir dessa vivência da marginalidade que esses personagens geram uma mistura de encantamento e náusea, provocando um aparato de questionamentos de valor contracultural. O discurso *underground* intercala-se ao comportamento dos personagens, ciente de seu poder político, apresentado por um sujeito que está à margem. Vejamos nesse trecho:

Se és mendigo, falo para o moço louro, se és mendigo de verdade te desafio a falar como um mendigo, pois o que mostras na tua fala é uma ladainha de coisas ouvidas ao longo desses tristes anos de fala enfeitada e inofensiva, e essa fala pertence a uns poucos que tiveram cunha, e portanto não és um dos mendigos que são tantos, és um charlatão e eu não entro na tua (NOLL, 2008, p. 21).

Compreendemos o discurso do narrador-personagem, nesse trecho, como metalinguístico. É o narrador que fala da sua própria forma de narrar, do seu próprio discurso, com a consciência do seu investimento na linguagem enquanto sujeito que nela se constitui. A provocação à fala enfeitada, inofensiva e cheia de eufemismos está presente em todo o romance, e é nesses momentos que a narrativa toma a si como referência. A voz que daí emana é incansavelmente provocativa e agressiva, sem enfeites ou cortesias. É a fala dos derrotados e dos incompreendidos, que vivem à beira da sociedade.

Os personagens desse romance representam uma juventude que necessitava de um rompimento com as engrenagens autoritárias e repressoras do Estado, com modelos patriarcais de família, instituições religiosas tradicionais e cativos modelos normativos de sexualidade. A experiência sexual, em Noll, se dá por meio da indefinição. A desconstrução de uma heteronormatividade implica, aqui, uma ameaça às ideologias dominantes e à estrutura do patriarcado brasileiro. A livre expressão de sexualidade é uma posição de resistência e subversão a uma micropolítica sustentada por ideologias extremamente machistas. Marcos Alexandre Capellari, contextualiza:

Propiciada pela difusão da pílula anticoncepcional e pela coabitação universitária, a vida sexual desvinculou-se, em grande medida, do controle familiar, imposto principalmente sobre o sexo feminino. O amor livre, isto é, não necessariamente monogâmico, ou heterossexual, foi ganhando, paulatinamente, legitimidade, não sem provocar a reação das instituições mais conservadoras da sociedade, representada pela família tradicional e pela igreja, para as quais o sexo fora do casamento constituía-se como desvio (CAPELLARI, 2007, p. 36).

Os discursos do “não” e da liberalização dos costumes mostrados em *A fúria...*, além disso, podem ser atrelados a uma releitura da espiritualidade e do Cristianismo. As referências são inúmeras, começando pelo pseudônimo do personagem: João Evangelista. As figuras do

Evangelho são recorrentes, como a do leproso, a de Jesus Cristo, a da Virgem Maria e a de Maria Madalena, entre outras representações alegóricas que ecoam nos próprios personagens, como nesse trecho:

[...] ponho a cabeça de Afrodite sobre minhas pernas, digo que o Anjo do Senhor Anunciou à Maria (purpurinas invadem 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 para fora enquanto uma trupe de barbudos travestidos de Carmen Miranda pede que eu mame na teta da gostosa vaca [...] (NOLL, 2008, p. 173).

O Evangelho é revisitado e reinventado alegoricamente, possibilitando, também, um jogo quase barroco entre o terreno e o divino, entre o gozo e a castidade, entre a opressão e a liberdade. O personagem em Noll “exige a ação na religião, o corpo no sacrifício/ prazer do cotidiano. Ele desespiritualiza o discurso da religião bem pensante, pelo desvio do desejo, dos cinco sentidos, para melhor chegar ao contato com o divino.” (SANTIAGO, 1989, p. 65).

O discurso de rejeição e a desconstrução de valores preservados por meio de políticas conservadoras e hostis aparecem por meio de elementos irônicos, ambíguos, destituídos de uma verdade absoluta. O narrador-personagem aparece em uma posição subalterna, de excluído, de marginal. Não diria que há uma inversão de valores, mas um processo que questiona ou pelo menos problematiza a incoerência de nossas relações sociais. Sobre a religiosidade, Noll procura caminhos alternativos de espiritualidade, diferentes dos pensamentos religiosos canônicos. Em um estudo sobre Caio Fernando Abreu, Jaime Ginzburg afirma que o pensamento mítico foi o caminho encontrado por esse escritor que, assim como Noll, “elabora uma mediação capaz de ponderar os impasses insustentáveis e os traumas não superados, fazendo surgir refrações das imagens mais brutais” (GINZBURG, 2012, p. 414). Essa mediação por um caminho alternativo de pensamento e espiritualidade resgata, de alguma forma, uma noção de unidade para experiência, mesmo que passageira.

A problematização da tradição – religiosa, política, cultural ou social – disciplinadora, marcada por um binarismo entre os escolhidos e os excluídos, e a reinvenção, mesmo que ficcional, dessas estruturas socioculturais são ideias que estão conectadas ao espírito da contracultura, como afirma Chistopher Dunn:

O controverso terreno cultural do final da década de 1960 deu lugar à desilusão política e às mazelas sociais. Com quase todas as vias de oposição política organizada bloqueadas, a juventude urbana da classe média se voltou para buscas mais pessoais e espirituais, muitas vezes recorrendo ao consumo de drogas, à psicanálise, dieta macrobiótica e religiões orientais. Como no resto do mundo, a

contracultura brasileira produziu seu próprio repertório de modas e códigos linguísticos para marcar distinções entre os “bacanas” e os “caretas” (DUNN, 2009, p. 198).

É na confluência dessas ideias, que os personagens desse romance apropriam-se de uma postura contracultural. Mesmo não sendo declaradamente políticos, os personagens *hippies* assumem a função de contestadores. Os errantes que dominaram a literatura norte-americana no período de contracultura – como, por exemplo, aqueles de *On the Road*⁸, de Jack Kerouac –, sob nova perspectiva e contexto, apresentam-se na literatura feita por Noll. Veja-se que a maioria dos personagens do autor gaúcho é migrante, indivíduos em constantes peregrinações e sem objetivos aparentes. Segundo o estudioso Costa Pinto:

Em Noll, seja qual for o livro, o protagonista é invariavelmente um ser errante, para quem a vida familiar (no sentido amplo do termo) é uma forma de encarceramento e que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados. As personagens de Noll estão sempre realizando uma "travessia geográfica e existencial" (segundo expressão do crítico David Treece, no prefácio a *Romances e Contos Reunidos*, 1997) (COSTA PINTO, 2004, p. 119).

Esses personagens variam de mendigos desempregados a atores, intelectuais e escritores, principalmente estes últimos, todos errando pelos espaços urbanos. Em *A fúria do corpo* não é diferente. As deambulações são constantes, impondo um fluxo contínuo à narrativa. Noll dialoga assim com o princípio de desregramento desse movimento, a suposta prosa poética de Ginsberg, a alucinógena narrativa de trações surrealistas de William Burroughs e as vivas provocações ao maquinismo das sociedades modernas provindas dessa escola de escritores, situações que discutiremos com maior abrangência no último capítulo:

Artistas da contracultura estadunidense, principalmente os poetas e romancistas, escreveram textos habitados por andarilhos que percorriam os Estados Unidos, embebidos de alucinógenos, à procura, também, de uma “viagem interior”, espiritual. Nos Estados Unidos, os movimentos contraculturais foram submetidos a várias interpretações conflitantes. Theodore Rosnak argumentou que a contracultura foi produzida pelos “filhos da tecnocracia”, uma geração excepcionalmente afluenta que atingiu a maturidade na década de 1960 durante a luta pelos direitos civis e os protestos contra a Guerra do Vietnã. Para Rosnak, a maior importância da contracultura foi sua recusa ao complexo militar-industrial e sua visão profundamente destrutiva e antiecológica visando o eterno crescimento econômico. A contracultura exigia novas formas de encarar a sexualidade, a comunidade, a natureza e a psique individual (Rosnak, 1995, p. 156). Outros críticos argumentaram que a contracultura, com sua imagem de juventude rebelde e sua mensagem de não-conformismo, era típica do desenvolvimento de uma cultura de consumo robusta e segmentada. Com base em vários exemplos do setor de publicidade, Thomas Frank

⁸ *On the Road* é considerada a obra prima de Jack Keuroac e um dos livros de maior expressão da geração *beat*. Foi lançado em 1957 e influenciou grande parte dos movimentos dos anos sessenta.

demonstrou que executivos do setor exerciam papéis fundamentais na invenção e no marketing de estilos contraculturais e na promoção do *hip consumerism* (consumismo da moda) nos Estados Unidos (DIAS, 2004, p.33).

Apesar do constante diálogo com o movimento norte-americano de contracultura, das décadas de 1950 e 1960, João Gilberto Noll retrata o movimento que chegou à América-Latina e como ele se desenvolve a partir de outros parâmetros e comportamentos. Em um contexto nacional de bastante efervescência, o autor apresenta na obra uma juventude desiludida politicamente, momento, também, em que nasceram outros movimentos de contracultura, principalmente durante a década de 1970, após um hiato cultural provocado pela intolerância do AI-5 (Ato Inconstitucional 5), e com o retorno de alguns expressivos artistas brasileiros que se encontravam no exílio,

Sob a pressão de setores moderados da sociedade civil, o regime militar deu início a um período de distensão desde meados até o final da década de 1970. Novas possibilidades e necessidades vieram à tona com o surgimento de movimentos sociais e políticos independentes representando negros, mulheres, gays e trabalhadores. Esse período também marcou o ressurgimento de controvérsias públicas entre vários setores da oposição. Muito dessas discussões referentes ao papel dos artistas e intelectuais, à eficácia social e política da arte e à relação entre produtores culturais, indústrias da mídia e o Estado já vinham sendo ensaiadas desde a década de 1960 (DUNN, 2009, p. 209).

A contracultura brasileira foi influenciada, em grande parte, pelo movimento “Tropicalista” que tinha como artistas mais representativos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Parte da crítica afirma que o Tropicalismo e a contracultura nacional foram movimentos de escapismo não politizado, “uma expressão de alienação produzida pelo autoritarismo” (MARTINS *apud* DUNN, 2009, p. 202) fazendo da juventude classe média subsequente, herdeira dessa posição. Discussões mais favoráveis identificam, sim, em alguns artistas, forte aferro à opressão criada pelo autoritarismo e conservadorismo do regime militar. Assim entendemos a posição de Noll nesse romance:

A contracultura abria fogo contra a espécie de morte em vida produzida por uma sociedade onde impera o totalitarismo tecnocrático. Sistemas com uma integração organizacional perfeita e um exército de “especialistas técnicos” para explicar como deve funcionar a vida, da política à educação; do lazer à cultura como um todo, onde até os impulsos inconscientes e até mesmo o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos (DIAS, 2004, p. 75).

Todo esse artefato de subversão surge em algumas expressões/palavras de ordem que atacam diretamente o aparelho político capitalista. “Agora noto: na bunda da bicha que uiva

hirta como uma estátua um rapazinho barbudo e altivo escreve: o Brasil está sendo USAdo.” (NOLL, 2008, p. 171). A desconstrução de convenções, a reelaboração de valores e a presença indispensável de elementos de excentricidade, fazem prevalecer a força do desejo em relação ao luto ou ao medo. O medo existe em função da violência e do autoritarismo; em contrapartida, o desejo aparece como um componente libertador, uma superação de limites, uma afirmação, uma ligação com uma realidade externa. Para Jaime Ginzburg (2012), para um Estado autoritário funcionar, além de controlar movimentos políticos e conter grupos subversivos, é preciso disciplinar os impulsos primários humanos. Impulsos ligados à sexualidade, ao desejo, ao corpo. “O autoritarismo deve promover a coerção do desejo em suas formas mais inesperadas” (GINZBURG, 2012, p. 400). Em *A fúria do corpo*, quando os personagens se encontram estéreis ou impossibilitados de se relacionarem sexualmente, a narrativa torna-se enlutada e melancólica; mas, opostamente, por meio da experiência corporal e da exacerbação do desejo, os personagens encontram caminhos de libertação. Sendo assim, o sexo é praticado em qualquer momento e lugar, como uma afirmação de si, uma busca de sentido e esperança de vida.

Todos esses artefatos indicam que, por meio da excentricidade e da ironia, os personagens desse romance encontram-se em posição de resistência:

Em meio a euforia do carnaval carioca, Afrodite, assim como a “bicha” [...] é Carnaval e a mentira se enrola em volta da verdade Afrodite tira Wagner e põe numa estação que toca caminhando e cantando e seguindo a canção somos todos irmãos braços dados ou não Afrodite guerrilheira urbana destemida aponta o fuzil e não a rosa e dilata as narinas pois encontra enfim a missão com que sempre sonhou O sol é eterno minha gente vamos guerrear ao Sol macacada o campo de batalha é infinito dos trópicos sai a fumaça redentora da Terra vamos guerrear pelejar aderir à luta[...] (NOLL, 2008, p. 165).

Outro discurso pautado na negação é a própria recusa do nome próprio. No início do romance, o narrador-personagem se apresenta quase como um anônimo por completo. Esse anonimato é compreendido na medida em que percebemos o ambiente e o momento histórico em que os personagens estão inseridos. Logo no início do enredo, lemos:

O MEU NOME NÃO. VIVO NAS RUAS DE UM TEMPO ONDE DAR O NOME É FORNECER SUSPEITA. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. [...] Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não (NOLL, 2008, p. 09).

A recusa de uma identificação pode suscitar vários efeitos de sentido à narrativa. Em tempos de repressão política, a negação do nome próprio pode ser uma arma de resistência ao Estado. O anonimato pode representar uma desconstrução de identidades, uma vez que pautado na rejeição de qualquer senso de totalidade idealista. O sujeito sem nome é resistente a sua própria catalogação. Nesse sentido, o anonimato dos personagens “escondidos” por um pseudônimo pode constituir tais funções. A rejeição de formas, nomes, parâmetros e normas é importante dentro de um discurso não só de negação política, mas também literária.

Silviano Santiago discute esse anonimato por outros caminhos de entendimento. Segundo esse estudioso, a falta de nome dos personagens está ligada a uma simbologia religiosa, ou melhor diria, espiritualista. Para ele, esse é um romance de cristão ou convertido. Assim defende Santiago: “Eis João, O Evangelista, escritor dos novos tempos, isto é: o que marca o que veio antes e o que virá depois, o antes como cinzas e pó e o depois como profecia executável”. (SANTIAGO, 1989, p. 64). Nesse sentido, o personagem masculino, consagrado João Evangelista, é alguém que não tem passado, nome ou profissão, que veio ao mundo para demarcar o novo e o antigo.

Já Idelber Avelar afirma que o empobrecimento da experiência e o “apagamento” do passado, e conseqüentemente, da memória, levaram os personagens nollianos ao anonimato. Segundo esse estudioso:

Por oposição às estratégias de multiplicação de nomes na obra de Ricardo Piglia e Silviano Santiago (estratégias bem diferentes entre si, mas que permitem a ambos esquivar a crise da narrabilidade da experiência ao pôr à disposição da ficção um infinito de experiências apócrifas e impessoais), a busca falida de origens em Noll encena a impossibilidade de *construir um nome próprio*. Como acontecimento iterativo, uma assinatura deve ser sempre repetível mas absolutamente única em cada uma de suas ocorrências (AVELAR, 2003, p. 227).

Para Avelar, não há, em Noll, qualquer encontro com alteridade, e o anonimato de seus personagens é coerente com a experiência narrada. Isso quer dizer que a banalidade da experiência faz os personagens apócrifos, impossibilitados de ter uma assinatura, inertes na facticidade da narrativa. Para o estudioso, a dissolução do nome se estende aos substantivos comuns, como por exemplo, “meu menino”. Discorre, ainda, sobre a oposição entre Ricardo Piglia, Silviano Santiago e João Gilberto Noll em tempos de impessoalidade e declínio do nome próprio: “Se em Piglia e Santiago a multiplicação de nomes próprios garante a produção de subjetividades apócrifas, em Noll o sujeito se dissolve na facticidade da experiência” (AVELAR, 2003, p. 228).

Para Idelber Avelar, a literatura latino-americana que surgiu em meados de 1980, ou a literatura pós-ditatorial, se encarrega de se definir em um presente que vem logo depois do regime militar, quando os países da América do Sul passam a conviver com a mercantilização da vida social. Portanto, conforme esse autor, para refletir sobre a literatura pós-ditatorial é preciso pensar a relação da literatura com o passado, e sobre o momento em que ela sofre uma crise de sua capacidade de transmitir experiência. Afirma que uma das maiores pretensões do governo autoritário brasileiro foi revogar uma resistência ao mercado de consumo e à lógica capitalista; dentro dessa perspectiva é preciso refletir também sobre a crise da memória causada pelo neoliberalismo. Avelar afirma que:

A mercantilização nega a memória porque a operação própria de toda nova mercadoria é substituir a mercadoria anterior, lançá-la à lata de lixo da história. O mercado opera de acordo com uma lógica substitutiva e metafórica segundo a qual o passado está sempre em vias de tornar-se obsoleto. Apagar o passado como *passado* é a pedra angular de toda mercantilização, inclusive quando o passado também passa a ser mercadoria, negando-se assim enquanto passado, ao oferecer-se, já convertido em mercadoria reificada, como substituto compensatório de tudo o que nele houve de derrota, fracasso, miséria. (AVELAR, 2008, p. 238).

A obra de Noll está, segundo Avelar, sob a condição de luto, pois há uma destituição do passado ou uma crise no processo de transmiti-lo. Assim, a literatura pós-ditatorial é vítima de uma “parálisis simbólica”, porque nunca expõe o que deve ser relatado. O escritor é impossibilitado de narrar o luto em toda sua dimensão, porque fez parte da ruína. O enlutado não é capaz de expor o vivido porque não consegue narrá-lo em suas reais significações e amplitudes, porque se o fizesse, estaria traindo a si mesmo, ou a uma memória coletiva. Por outro lado, o enlutado também nega esse passado como maneira de aliviar certo sofrimento.

A crise do testemunho emerge então do abismo entre o imperativo irredutível de narrar e a percepção angustiante de que a linguagem não pode expressar completamente tal experiência, de que nenhum interlocutor consegue capturar sua dimensão real, nem sequer escutar o relato com suficiente atenção. Se o trabalho de luto só pode ser levado a cabo através da narração de uma história, o dilema do sobrevivente reside no caráter incomensurável e irresolúvel dessa mediação entre experiência narrativa: a organização diegética própria do horror vivido é percebida não só como uma intensificação do próprio sofrimento, mas, o que é pior, como uma traição ao sofrimento dos demais (AVELAR, 2003, p. 235-236).

Essas e outras reflexões ajudam-nos a inscrever *A fúria do corpo* em um contexto histórico caracterizado por contrastes ideológicos, provenientes principalmente da ditadura militar, mas que é marcado, como discutido, por uma herança violenta de nossos antigos sistemas.

1.3 A festa da carne

O carnaval é uma metáfora que melhor traduz o sentimento desse romance. Essa festa intercala-se alegoricamente à linguagem descontrolada, e aos personagens errantes – grande parte do enredo, inclusive, se passa em meio ao carnaval carioca – vivendo o que de mais fortuito o corpo e o desejo possam lhes propor.

Depois de abandonar, por falta de dinheiro, o apartamento onde tentaram se estabelecer, o casal do romance perambula pelas ruas como mendigos até que são presos e, na cadeia, são violentamente estuprados. Ao sair do cárcere, o casal está em pleno carnaval carioca. Nesse momento há uma inversão súbita de perspectiva, pois os personagens deixam de estar num ambiente extremamente hostil e violento para adentrar-se numa espécie de inversão do real. O carnaval, para Norberto Perkoski, é uma festa que tem por princípio a subversão da realidade, dessa maneira ele afirma:

O carnaval, “a festa da carne”, ou melhor, “da despedida da carne”, uma vez que é o período que antecede a contenção, traz em seu bojo a transgressão por excelência. Sua origem remonta à Antiguidade, às festas em honra a Dionísio. Está associado ao **pathos** grego, ao lado emocional do ser humano. Confronta-se com o ideal apolíneo do **ethos**, este vinculado ao espaço do racional, ao mundo das ideias, ao modo de vida habitual. A ruptura que o carnaval estabelece centra-se justamente no hábito. Rompe com o estabelecido, com o cotidiano, gerando num tempo delimitado comportamentos que não são admitidos no transcorrer rotineiro da vida em sociedade. Ludwig Knoll e Gerhard Jaeckel, em sua obra *Léxico do erótico*, afirmam que o disfarce, a máscara carnavalesca permite uma libertação das obrigações da dignidade e da responsabilidade. Um outro “papel” pode ser assumido para além do costumeiro que é imposto pela vizinhança, profissão, matrimônio e classe social (PERKOSKI, 1994, p. 74)

Nesse sentido, pode-se concluir que no carnaval há uma maior liberdade e espontaneidade, que podem ser apontadas como transgressoras se comparadas àquelas de outros períodos “normais” do resto do ano.

Perkoski chama Mikhail Bakhtin à cena para relacionar as teorias do estudioso russo à presença do carnaval na obra de Noll. Para Bakhtin, o carnaval é uma espécie de espetáculo em que atores e espectadores convivem sincronicamente. Não existem divisões entre o palco e o público, pois não há uma ação contemplativa, mas um espetáculo que acontece em todos os domínios. O carnaval torna-se praticamente um “mundo paralelo” ou uma “vida às avessas”.

A esse propósito, Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, relaciona quatro categorias da cosmovisão carnavalesca: a revogação de

todo e qualquer sistema hierárquico, produzindo como efeito o livre contato familiar entre os homens; a excentricidade, que propicia a revelação de aspectos ocultos da natureza humana; as “mésalliances” – casamento dos desiguais –, que combinam os opostos; e, por fim, a profanação, que se revela nas atitudes transgressoras dos códigos instituídos pela vida extracarnavalesca. O carnaval é, ainda, segundo o pensador russo, uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual (PERKOSKI, 1994, p. 74-75).

A ruptura hierárquica e a livre associação entre os homens são categorias propostas por Bakhtin que, em *A fúria do corpo*, não aparecem somente no período de carnaval, mas em todo o enredo. No entanto, nessa festa há uma exacerbação, um exagero desses aspectos. A hierarquia desaparece, pois há uma completa mistura de cores, raças e classes sociais, e o livre círculo entre as pessoas é praticamente uma consequência da falta de segregação e da categorização daqueles que participam da folia.

A excentricidade também está presente em todo enredo, mas no carnaval, a caracterização do espaço e de personagens secundários é tomada de elementos extravagantes e esdrúxulos. A extravagância e a “máscara” permitem que o folião “desvele seus desejos ocultos”, assim como categorizou Bakhtin.

[...] é Carnaval Carnaval na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro berra o locutor apoplético, é Carnaval, a batucada vem da calçada e esmurra nossos ouvidos, da loja de discos vem Dircinha Batista num sucesso antigo, entramos na Galeria Alasca, três bichas já titias, três irmãs desfilam de negro, chapéus de imensas abas, brocados por todo vestido, piteiras, aplausos as recepcionam, eu e Afrodite de mãos dadas olhamos extasiados aquele luxo, acompanhamos as três irmãs sentindo vontade de entrar no ritmo do Carnaval e esquecer a buceta de Afrodite e meu cu fodidos e doloridos, chegamos na Atlântica e todos correm para o meio da rua, uma linda bicha, dizem que castelhana, patinando vestida de tirolesa e o trânsito para a Atlântica e ninguém dá importância pras buzinas. Cercam a linda portenha no meio da rua pra vê-la patinar em toda sua beleza (NOLL, 2008, p. 148-149).

O que Bakhtin chamou de “mésalliances” é a mistura entre dois possíveis opostos: o “elevado com o baixo”, a “sabedoria com a ignorância” ou o “lixo com o luxo”. Além desses elementos facilmente encontrados no romance de Noll, outro componente que poderíamos enfatizar nessa narrativa é a própria unificação do sagrado com o profano, o que discutimos anteriormente e que também poderia se encaixar, em parte, na última categoria de Bakhtin: profanação dos elementos vinculados à religiosidade. No carnaval de *A fúria...*, esse componente aparece principalmente por intermédio dos personagens secundários, por exemplo:

[...] limpamos mutuamente nossos rostos com a organza branca manchada de sangue e graxa, bichas todas adornadas para a festa nos olham estáticas, uma delas com uma

cauda derramada pela calçada exclama cruz-credo, hoje é noite de folia e esses aí fazendo higiene com o santo sudário, cruz-credo (NOLL *apud* PERKOSKI, 1994, p. 77).

No entanto, para Norberto Perkoski, em *A fúria do corpo*, a função do carnaval se inverte, pois Afrodite e seu companheiro encontram-se frígidos e assexuados. Para o estudioso, no carnaval, o casal protagonista sente roubado o seu princípio de transgressão, pois a normalidade com que os foliões encaram a excentricidade, a liberdade sexual e o desvio da “normatividade” destitui o caráter transgressor do casal.

Outro teórico que seria importante referir neste contexto é Georges Bataille. Suas teorias, cumpre lembrar, apontam para o submundo ou o mundo degradante como aqueles cujo caráter transgressor é deposto, já que neles as expressões do esdrúxulo são habituais, e o comportamento está normalmente “às avessas”. Perkoski marca tal posição:

Ao mundo da baixa prostituição, ao mundo degradado, o prazer que pode ser retirado das expressões chulas, de baixo calão, quando proferidas por aqueles que integram esse espaço marginalizado, é vedado. As palavras, pelo hábito e por designarem a realidade mesma desse mundo, perderem aí o seu caráter de violação. Estão esvaziadas de seu sentido profundo de deslocamento; estão, enfim, mecanizadas. [...] A vergonha aí está ausente, logo não existe o fascínio pelo interdito (PERKOSKI, 1994, p. 28).

O carnaval, nesse sentido, destituiria essa força transgressora do casal que se perde em devaneios e reflexões que aparecem na narrativa como *flashbacks* desconexos, lembranças fragmentadas de traços surrealistas. Ao terminar o carnaval, porém, o casal se encontra em um ritual de devoração de um despacho em uma encruzilhada. “Este funciona como um reativador do erotismo dos corpos, suspenso durante o período carnavalesco” (PERKOSKI, 1994, p. 79).

2 TRÂNSITO EM TRANSE

[...] e lá fomos nós a vagar por mais uma etapa do destino de mãos dadas como dois adolescentes.

(Noll, *A fúria do corpo*)

Fui contando da menina que se chamava Camila e que me ofereceu café de graça e que sofria de palpitação tal a dimensão do coração e que saía a andar por aí porque o coração queria sair pela boca de tão grande para o franzino peito.

(Noll, *A fúria do corpo*)

Este capítulo objetiva discutir o princípio de errância e/ou o trânsito em João Gilberto Noll, delimitando-se à análise do romance *A fúria do corpo*. Partiremos do pressuposto de que a ação nesse romance, antes de supor uma da crise da experiência narrada, como indica grande parte da crítica sobre Noll, pressupõe o eco de um discurso social pautado na declaração de liberdades individuais e coletivas.

Em *O Brasil não é longe daqui* (1990), Flora Süssekind discute a configuração da literatura brasileira entre os anos de 1830 e 1840. A autora afirma a necessidade que sentiam os escritores brasileiros do período de explorar as diversas paisagens do Brasil de maneira descritiva e cartográfica, quase educativa, a fim de ilustrar uma variedade paisagística para efeito de afirmação de nacionalidade, anseio de construir uma identidade nacional. Segundo Süssekind, o romance de viagem, na literatura brasileira, teve um papel ilustrativo, era uma maneira de proporcionar acesso à educação e às informações históricas, geográficas e mostrar as diferenças culturais entre os povos e regiões do Brasil. Através das experiências dos viajantes, era possível ilustrar a heterogeneidade cultural dos lugares por onde passavam.

O destino é indiscutível: regressar à origem, descobrir o Brasil. O cenário também. Natural, pitorescamente natural. Ficção numa nota só. Cabem variações, mas a base é uma só. Do Pero Vaz de Caminha condenado, enquanto personagem de Varnhagen, a redescobrir o Brasil e a renarrar a chegada de Cabral em folhetins seriados do *Diário do Rio de Janeiro* ao Júlio de *O enfeitado*, de Paula Brito, em busca de seus “lugares da infância” e do nome dos seus pais; do Augusto e da Carolina de *A moreninha*, à procura de velhas prendas, das crianças que foram e de uma história de amor passada, ao narrador do conto “Luísa”, de Pereira da Silva, tentando desvendar o segredo de um lugar ermo e solitário, temido por todos, às margens do Iguaçu, variam as trilhas da prosa da ficção brasileira (novela histórica, melodramática, de costumes ou de mistério) nas décadas de 30 e 40 do século XIX, mas repete-se a nota, a meta geográfica – a demarcação de um centro, de uma origem, de uma cena primitiva de descoberta (SÜSSEKIND, 1990, p. 35).

Para Sússekind, em *Olaya e Júlio ou A periquita*, uma das primeiras novelas brasileiras, já se encontra um exemplo significativo de narrador viajante. Nessa novela, temos um “viajante ilustrado”⁹, que faz uma expedição científica pelo interior do país, relatando e descrevendo suas peregrinações como condição de viajante estrangeiro pelos sertões. Essa novela, pois, assume uma notação descritiva, de alguém que está percorrendo o cenário brasileiro, detalhando as figuras típicas regionais, parecendo assim ser um inventário de paisagens. “E segundo o olhar não de um viajante qualquer, mas de um naturalista” (SÜSSEKIND, 1990, p. 43). Nesse sentido, o narrador dessa novela assume o papel não só de viajante, mas também de cientista, pois a ele é atribuída a função de narrar e descrever os panoramas locais e também de classificar, ordenar e organizar em mapas os lugares cursados.

É o aprendizado dessa classificação, desse olhar naturalista, que parece pautar o resto das viagens de Júlio. Agora não são mais apenas suas andanças individuais que estão em questão, mas a sua inclusão numa expedição de pesquisa patrocinada por “um soberano d’Alemanha, amigo e protetor das Ciências”. E *Olaya e Júlio* se desdobra pela terceira vez noutras figuras de viajantes, noutros tipos de viagem – tendo como elo de ligação, é claro, a história de Júlio. [...] A viagem particular de Júlio se transforma, de um lado, numa viagem de formação, de aprendizado pessoal, e de outro, numa viagem ilustrada de conhecimento e mapeamento do país (SÜSSEKIND, 1990, p. 43-44).

Dessa maneira, e como o exemplo de *Olaya e Júlio ou A periquita*, nos primeiros romances e novelas brasileiras, há um compromisso evidente com a ilustração. Assim, essas ficções tornam-se eventualmente enciclopédicas, pois o narrador que nelas se apresenta é visto também como um historiador, naturalista ou cartógrafo, que classifica e mapeia o território brasileiro. São narrativas feitas para leitores que, sem sair de suas residências, “desejam ou precisam se instruir, como almanaques de fácil manuseio nos quais misturam informações históricas, descrições de paisagens, sugestões de comportamento e itinerários e mapas de viagem” (SÜSSEKIND, 1990, p. 92).

Para continuar as discussões com Flora Sússekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, retratos e diários* (1985), cumpre marcar que, já no século XX, nos anos de 1970, surge a necessidade, na produção de literatura brasileira, do diálogo com o documental e o testemunhal, a fim de contribuir para a construção de uma identidade nacional, sobretudo uma identidade política. A censura da ditadura militar no Brasil, de certa maneira, obrigava o diálogo entre a literatura e o jornalismo, pois era através da ficção que as informações circulavam. Isso gerou a proliferação dos romances-reportagem e dos contos-notícia. A

⁹ Viajante ilustrado, para Flora Sússekind, é o viajante-personagem que detalhava minuciosamente suas peregrinações a fim de extrair delas uma aprendizagem.

literatura passa a ser veículo de informação política, relatos memorialísticos ou diários confessionais.

Duas trilhas que representavam, via ficção, algumas das questões centrais das polêmicas do anos 70, tais como o nacionalismo artístico e o repúdio à formalização e à crítica como exercício racional e não apenas projeção passional. Tais questões retornam na ficção e na poesia do período com outros trajes. Com os trajes irracionistas da poesia da “geração AI-5”, como obsessão pelo retrato jornalístico ou alegórico do Brasil, da nacionalidade, tão característica aos romances-reportagem ou ao realismo mágico de nossa prosa literária recente. (SÜSSEKIND, 1985, p. 42-43).

Diferentemente da ficção dos anos 1830/40, ou até mesmo da prosa modernista dos anos 1920, como é o caso de *Macunaína*, de Mário de Andrade, a ficção brasileira que surge em meados dos anos de 1980 problematiza a noção de identidade e desestabiliza os mapas, as cartografias e o compromisso de orientação. Diferente também da ficção testemunhal da década de 1970, alguns representantes da ficção mais recente, como é o caso de Noll, distorcem os testemunhos, ou qualquer discurso moralizante, incorporando, também, uma linguagem cinematográfica, midiática, além de extinguir o politicamente correto e o limite entre o mundo “honesto” e o “decadente”.

Flora Süssekind afirma, ainda, em outro livro, *Papéis colados* (2002), que a ficção pós-1978, com a suspensão dos órgãos de censura, adota novos modelos literários, deixando de lado seu papel “parajornalístico”:

Ficção em trânsito, não são mais o autocentramento memorialista ou picaresco e o naturalismo explícito (romance-reportagem) ou figurado (prosa alegórica) de 1970 suas paradas obrigatórias. Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa. Desse modo, a vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 1980, outros modelos literários, descartando contos-notícias e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e confissões, de outro (SÜSSEKIND, 2002, p. 257).

Na ficção dos anos de 1980, a função de “fotógrafo” se torna menos evidente e se contrafaça em pictórico. O realismo não mais veste o modelo da reportagem e a novela policial surge como tendência. Para Süssekind, a prosa memorialística e os testemunhos políticos presentes nos romances de 1970 assumem dimensões épicas “servindo de eixo para romances de fundação como *Tocaia grande* ou *Viva o povo brasileiro*, em sintonia com a reafirmação da crença no caráter, na ‘alma’ nacional e com a mitificação literário-ideológica do ‘popular’” (SÜSSEKIND, 2002, p. 257). No entanto, não é difícil constatar que, no decênio de 1980, há

divergências, armadilhas para esse ideário, principalmente no que concerne ao narrador. Encontramos, dessa maneira, nesse período, a

Teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 2002, p. 258).

Para observar os rumos de algumas ficções brasileiras nos anos de 1980, Flora Süssekind toma como exemplo os contos de *O cego e a dançarina*. Segundo a autora, os contos são muito próximos da imagem e ritmo cinematográfico. O *western*, *flashs*, *shows* de *strip-tease*, *outdoors* tornam-se presentes nessas narrativas que se ocupam diretamente dos recursos e referências do cinema. Assim, a narrativa se converte em espaço de exposição, em vitrine.

Alguns textos de Noll carregam as mesmas características, como o anonimato e o trânsito incessante. No entanto, acreditamos que esses predicados são configurados a partir de propostas e intenções distintas. É ainda Flora Süssekind que questiona, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, o porquê da unificação das análises literárias em relação às ficções brasileiras pós-64. Para a autora, “A censura tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar” (SÜSSEKIND, 1985, p. 10).

Nesse caminho, Süssekind afirma que os autores que atuaram após o golpe de 64 viviam sob o império do medo; sendo assim, a censura perde seu papel policial e burocrático para se transformar em “musa inspiradora”. Paradoxalmente, a crítica mais recente sobre Noll, parte do pressuposto de que o narrador perde qualquer tipo de referência, sobretudo política. De qualquer maneira, a crítica de Süssekind, de 1985, ajuda a esclarecer uma espécie de demarcação de mudança de perspectiva na obra de Noll. Enquanto as duas primeiras publicações do autor parecem demarcar uma posição de subversão política, as publicações seguintes poderiam ser marcadas pelo luto e pela sensação de fracasso. Observamos, no trecho abaixo, uma análise de Flora Süssekind sobre o conto “Duelo antes da noite”, incluído em *O cego e a dançarina*. Nota-se, por exemplo, como o trânsito e o anonimato estão presentes. No entanto, essa análise parte de uma contextualização, já que podemos encontrar nesse texto uma evidência de um trabalho de crítica ao autoritarismo, à ausência de perspectiva individual, uma não-saída.

Nele se narra a caminhada de duas crianças, quase em silêncio, em direção a um Opala que levaria embora a menina. Quase ríspidos um com o outro, num terno duelo, a menina e o menino, sem nome ou qualquer outra identificação, sem que se saiba ao certo o motivo, andam apressados, não param para nada e, num clima de “nó no peito” e tensão, passam por diversos grupos de soldados e caminhões na estrada, fazendo supor a existência de um outro duelo, menos terno, mais temível, e que se delineia aos poucos na narrativa. O leitor só sabe que a menina tem que ser entregue em determinado lugar às dez e meia da noite. Mais nada. A não ser a atmosfera de medo que percorre todo conto. A não ser a repetição de idêntico cenário militar vislumbrado vez por outra na travessia. E um dos poucos elementos da paisagem que o texto se permite descrever e que detém a atenção das crianças (SÚSSEKIND, 1985, p. 18).

Em Noll, os espaços públicos e privados, as cidades, as estradas e qualquer outro lugar que estabeleça uma relação espacial estão muito mais ligados à noção de fragmentação que de orientação. Não há descrição geográfica ou ilustração de paisagens que tenham por finalidade estabelecer uma identidade nacional pautada na diversidade geográfica ou cultural do país. As peregrinações funcionam como uma espécie de batimento cardíaco. O romance se constitui enquanto houver movimento. Sendo assim, parece que os personagens, bem como as narrativas em si, “morrem” quando há cessação do trânsito. Em *A fúria do corpo*, quando o personagem feminino e o masculino estão confinados em um apartamento, o que acontece algumas vezes, eles entram em estado de profunda melancolia, percebida, entre outras coisas, pela imobilidade e pela característica estática de seus corpos.

Para Ana Maria Marques, em *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll* (2003), em muitas narrativas contemporâneas, as viagens estão opostas ao caminho de aprendizagem, dessa maneira, os romances de viagem não são mais objetos de conhecimento, pois deles não se pode extrair qualquer ciência.

Em muitos textos contemporâneos, no entanto, desenha-se uma trajetória oposta à trilha da aprendizagem, no sentido de que a viagem não mais ensina o protagonista sobre o mundo ou ele mesmo. Em Noll, a perambulação, a errância, a deriva substituem a viagem iniciática, viagem de formação – não há mais um sentido nessa viagem (com toda a ambivalência de que a palavra *sentido* pode aqui reverter-se). Os trajetos não conduzem a uma aprendizagem (“de minha viagem nada ficou” lê-se em *Bandoleiros*), não levam ao amadurecimento da experiência nem permitem o conhecimento, deles não se pode extrair qualquer aprendizagem. Consequentemente, a narrativa não é mais um legado da viagem. Viaja-se, mas não se tem o que contar: “Essa sim ninguém me perdoaria: eu ter conhecido a América-América e não ter extraído dela nenhuma ficção (*Bandoleiros*, p.308)” (MARQUES, 2003, p. 45).

Em menção a Noll, no trecho acima, Marques afirma que os romances do autor não mais ensinam sobre o mundo empírico, além de perder a presença de um “eu” subjetivo. Contrariando essa premissa, é possível pensar em um caminho oposto a essa afirmação. Em

Noll, sobretudo nas obras posteriores a *A fúria do corpo*, o trânsito e as viagens perdem o papel ilustrativo ou pedagógico. No entanto, as “referencialidades” partem de outras configurações e elementos. A crise da experiência é um processo social exterior à literatura, mas que, na literatura e em especial na escrita de Noll, não consegue, tal processo, ser levado às últimas potencialidades. Em *Bandoleiros*, quando o protagonista afirma “de minha viagem nada ficou” o leitor é levado natural e displicentemente por essa afirmativa. Por isso, nesse momento, vem à tona a questão: das viagens em Noll, nada fica? Em outra declaração do protagonista de *Bandoleiros* – “Essa sim ninguém me perdoaria: eu ter conhecido a América-América e não ter extraído dela nenhuma ficção” (NOLL, 2008, p. 203) – o leitor é novamente levado pela declaração do narrador-personagem, mas essa afirmação não destitui a narratividade/experiência do romance. Não obstante, nesse trecho de *Bandoleiros*, a relação entre narrador e o leitor se estreita, já que há uma discussão metalinguística por parte do narrador que trata dos efeitos de sentido promovidos pela narrativa, até, poder-se-ia dizer, como uma espécie de guia aberto de leitura.

A ideia de crise da transmissibilidade da experiência e da memória fundamenta-se principalmente a partir das reflexões de Walter Benjamin nos textos “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Para Benjamin, o narrador primitivo era aquele que conseguia oferecer conselhos, revertendo suas histórias em algo utilitário, compartilhando memórias coletivas e costumes, acarretando uma formação. Com o passar do tempo, o narrador perdeu essa função, perdendo também a possibilidade de narração. Benjamin afirma que a Primeira Guerra Mundial é o momento em que se consolida a noção da “perda”, pois o luto causado pela guerra faz com que os soldados voltem mudos dos campos de batalhas, incapazes de narrar qualquer acontecimento. Em função do trauma, o indivíduo pós-tragédia é incapaz de transformar em narrativa a experiência de vida.

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

Nesse sentido, Ana Martins Marques defende que os textos de Noll assinalam a “inviabilidade da experiência”, partindo da ideia de que os percursos dos personagens não conduzem a nenhuma aprendizagem, pois não há algo a confessar: não há memória, rastros, conselhos ou alguma dimensão utilitária.

A impossibilidade de transmitir experiências, de compartilhar memórias ou, por outro lado, a impossibilidade de marcar origens, delimitar fronteiras parecem conduzir a um encaminhamento para a impossibilidade da narrativa. Diante da inviabilidade da construção/transmissão da experiência, diante do desmoronamento da fundação, diante da instabilidade da voz narrativa, o texto se desprende da função “contar”, de “ensinar”, de “transmitir” e passa a se construir no limite da sua própria possibilidade. Em Noll, isso parece significar um abalo do regime da narratividade, pela emergência de uma escrita não programada, sem compromisso com uma trama determinada ou com o agrupamento de seus materiais em uma ação unificada (MARQUES, 2003, p. 54).

Como trazido anteriormente, Idelber Avelar afirma que, nos textos de João Gilberto Noll, podemos observar a crise da narratividade e, portanto, a impossibilidade de constituição de experiência. Segundo o autor, o luto trazido pelo momento pós-ditadura militar nos romances latinos americanos leva essas narrativas ao silêncio, como salientamos no primeiro capítulo. Dessa maneira, esses textos são incapazes de transmitir qualquer experiência ou organizar o vivido em matéria narrável em função do trauma causado pelas ocorrências de autoritarismo e violência estatal.

A literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares: um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado. Uma análise da cultura pós-ditatorial deve proceder, então, tendo em conta dois objetivos paralelos, por um lado avaliar como e sob que condições de possibilidade a literatura lida com o passado e, por outro, questionar o estatuto do literário num momento em que a literatura enfrenta uma crise na sua capacidade de transmitir experiência, uma ampliação da fissura entre o vivido e o narrável (AVELAR, 2003, p. 237).

Podemos sim encontrar um sentimento de fracasso e angústia proeminente na narrativa nolliana. Sentimentos conflituosos gerados pela desilusão ideológica, pelo sensação de vazio e impotência. Acreditamos, porém, que este estado de luto não ofusca a voz libertária do romance, como parece acontecer nos livros publicados pelo autor a partir da década de noventa.

[...] 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, rebelião contra essa sina de se ir vivendo como quem puxa o fantasma que nos extenua sem

que saibamos que déspota é esse que nos quer assim consumidos, varando dias e noites com paixões já desbotadas e humilhadas diante da ardência dos que foram [...] (NOLL, 2008, p. 14-15).

Em *A fúria do corpo*, nota-se uma oscilação entre um estado de utopia e melancolia. É importante apontar que o momento de transição política – da ditadura militar para o período democrático – também contextualiza essa obra publicada no começo da década de oitenta, de modo que toda essa atmosfera oscilante apresentada no romance justifica-se evidentemente pela ocorrência de um trauma recente ou por uma memória dolorosa acerca de um Estado totalitário e abusivo.

Idelber Avelar afirma que a obra de Noll apropria-se de um complexo trabalho de luto, herança flagelante dos regimes autoritários brasileiros. O impacto dessas políticas aparece na obra nolliana sob forma de silêncio. A não superação de um passado traumatizante resulta numa dificuldade de elaborar ou narrar o presente. O narrador enlutado é vítima de uma perda irreversível, não podendo viabilizar, por isso, uma experiência linear e edificante do presente. Para Avelar, a ação perturbadora da ausência e da perda destitui qualquer suposta utopia libertadora em Noll.

Ao contrário das viagens que construíram um dos gêneros privilegiados da modernidade, de Swift a Humboldt e Jack Kerouac, as viagens de Noll não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. A arquitetura do texto de Noll – à deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa individual de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo – convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência [...] (AVELAR, 2003, p. 220).

No entanto, Em *A fúria do corpo*, a utopia ainda prevalece. A experiência, aqui, é significativa e expõe uma posição de resistência a qualquer doutrina hegemônica. Questionamos se, em romances como *Hotel Atlântico* ou *Lorde*, o luto foi elevado a níveis extremos a ponto de não haver nessas narrativas qualquer teor libertário? Nessas narrativas, tomadas pelo sentimento de fracasso e solidão, o luto tem lugar de destaque, mas, parece-nos insustentável e difícil afirmar a ausência plena de ideologias utópicas nos romances de Noll.

A errância, segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli, no livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), traduz a pluralidade e duplicidade da existência do sujeito contemporâneo. O que também exprime revolta contra a ordem estabelecida e o estado de rebelião latente nas gerações jovens. Segundo o pensador, o que define a prática nômade, ou o nomadismo, passa desde uma necessidade primária dos povos

antigos, – a econômica, por exemplo – até aquilo que o sociólogo define como “pulsão migratória”, desejo de evasão ou escapismo; princípio motriz do nômade. Maffesoli, para efeito de ilustração, afirma que na Grécia Antiga era grande o número de estrangeiros. Além dos comerciantes, encontravam-se os refugiados políticos, mercenários, artistas, filósofos e atores dionisíacos que contribuía para desenvolver o sentimento de uma cultura comum e ao mesmo tempo cosmopolita. Assim como na Grécia, na Idade Média e na cultura judaica, os povos comumente viviam em constante mudança.

Na verdade, foi característico da modernidade querer fazer tudo voltar a entrar em ordem, codificar e, *stricto sensu*, identificar. Tratar-se de uma temática, a partir de agora, bem conhecida. E, sem querer fazer disso uma análise minuciosa, pode-se lembrar, brevemente, sua orientação geral. Assim, Michel Foucault e os trabalhos que ele inspirou mostraram bem como, no que concerne à produção, aos costumes, à saúde, à educação, à vida sexual, em resumo para tudo que convencionou chamar de social, as massas foram domesticadas, assentadas no trabalho e destinadas à residência (MAFFESOLI, 2001, p. 23).

O paradoxo que há na contemporaneidade, para o pensador francês, é viver em plena globalização, em um constante desenvolvimento tecnológico, sendo notável, no entanto, a expressiva necessidade de “esvaziar-se” como sujeito; necessidade da perda dos desonestos códigos sociais e morais. Nesse sentido, livrar-se do que é estático é fugir de um preceito opressor ou diluir o poder de uma domesticação.

Quer dizer, que tudo seja bem canalizado e nada escape ao controle. Isso tinha alguma coisa de artesanal nas sociedades pré-modernas. Com a modernidade, da qual o Big Brother de Orwell é uma boa ilustração, a uniformização e o controle atingem seu ponto culminante. O que se move escapa, por definição, à câmera sofisticada do “pan-optico”. Desde então o ideal do poder é a imobilidade absoluta, da qual a morte é, com toda segurança, o exemplo acabado (MAFFESOLI, 2001, p. 25).

Seguindo esse pensamento, o que é doméstico, inevitavelmente torna-se dócil; o que é livre torna-se selvagem. O andarilho então passa a ser um arquétipo da resistência, ressaltando a força do ócio, provocando aquilo que a boa moral chamaria de “cultivação dos vícios” ou “propagação de vagabundos”. O caminhante sem destino autodeclara-se, mesmo que inconscientemente, contra a estabilidade dos costumes, abrindo-se a uma relação alternativa com o mundo exterior.

[...] o desejo de errância é um dos polos essenciais de qualquer estrutura social. É o desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra a descomunal especialização a transformar todo mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o

necessário ócio, a importância da vacuidade e do não-agir na deambulação humana (MAFFESOLI, p. 32-33).

Assim, contrariando as engrenagens do mundo burguês após a segunda guerra mundial, quando o sistema tecnocrático reina sobre o indivíduo comum, a necessidade de desvincular-se de suas raízes passa a ser, para esse indivíduo, uma maneira de abrir-se para o mundo e para os outros. Para Maffesoli, a necessidade de mudança e de deslocamento não é anseio apenas de alguns grupos sociais. Qualquer ser humano que vive em meio a um sistema repressor, possui a necessidade de deslocamento que acarretará em uma espécie de “respiração social” ou “deriva dos sentimentos”. Esses deslocamentos variam de amplitudes, sendo possível reconhecê-los em pequenos espaços, como a caminhada de um indivíduo entre o trabalho e a sua casa.

O fechamento praticado durante toda a modernidade mostra, por todos os lados, sinais de fraqueza. Pouco importa, de resto, os que representam seus vetores: *hippies*, vagabundos, poetas, jovens sem ponto de referência, ou mesmo turistas surpreendidos nos circuitos de férias programadas. O certo é que a “circulação” recomeça. Desordenada, até mesmo em turbilhão, ela não deixa nada nem ninguém indene. Quebra os grilhões e os limites estabelecidos, e quaisquer que sejam seus domínios: político, ideológico, profissional, cultural ou cultural, as barreiras desmoronam. Nada pode represar seu fluxo. O movimento ou a efervescência está em todas as cabeças. (MAFFESOLI, 2001, p. 27).

Essa reflexão nos leva a pensar que a peregrinação foi uma forma de “esvaziamento”, processo contra a corrente social, ou descontrole que levaria à liberdade, uma reação contra imposições sociais.

Entende-se aqui como movimento de migração, aquilo ou aquele que viola e ultrapassa as fronteiras de privacidade e individualismo para poder ligar-se a um novo espaço, novas perceptivas e culturas, infringindo as barreiras individuais, para tornarem-se outros, sujeitos transculturais. Tal condição é conceituada por Pierre Ouellet em *L'esprit migrateur* (2003), e reinterpretado por Núbia Jacques Hanciau, em *Escrituras e migrações: reflexões teóricas* (2009).

Para Núbia Hanciau, “mesmo sendo inevitável, nossas identidades sofrem com as transformações intensas e contínuas, do perene ao transitório, situação que acarreta angústias para a psique” (HANCIAU, 2009, p. 266). Assim, a figuração constante das viagens na literatura contemporânea e a metaforizarão das mobilidades culturais, é a imagem da ambivalência entre fronteiras/exílio ou expatriação/transculturalidade.

Nesse sentido, aquela narrativa que remete à noção de desenraizamento abre-se à experiência da migração e, portanto, das “movências para fora e para dentro” (HANCIAU, 2009, p. 270). A migração em diversas culturas e localidades – sejam elas urbanas ou rurais, locais ou regionais –, afeta o sujeito em diferentes graus, tornando-o metamórfico e transcultural. É uma imagem procedente da fragilidade das sociedades contemporâneas: insólitas, fragmentadas e inseguras.

[...] numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída (BAUMAN, *apud* HANCIAU, 2009, p. 12).

As cidades e o itinerário em Noll não são mapeáveis e a impossibilidade de moradia ou enraizamento contrasta com a necessidade dos personagens e da própria narrativa de esvaziar-se ou reconfigurar-se. Com raras exceções, em toda a obra de Noll encontra-se a necessidade do trânsito. Essa necessidade aparece interligada ao “deslimite” da narrativa, ou à reconfiguração do próprio projeto literário, estando inseridas nele imprecisões espaciais e temporais, ambiguidades, androginias e quebras de fronteiras.

Em *A fúria do corpo*, encontramos a circulação frenética dos protagonistas pelo Rio de Janeiro. Em *Bandoleiros*, temos o trânsito entre Boston e Porto Alegre, além das infindáveis passagens pelas margens da capital gaúcha. Em *Rastros de Verão*, observa-se o retorno do personagem à cidade natal e a errância pelo verão de Porto Alegre. Em *Hotel Atlântico*, há viagens a esmo, sem bagagens, pelo submundo imagético do Sul do Brasil. Os personagens à deriva dessa narrativa sofrem amputações no corpo, evidenciando alegórica e metaficcionalmente as próprias amputações e fragmentações da narrativa. Em *O quieto animal da esquina*, há uma trajetória de um personagem anônimo que relata uma história de desajustamento e exílio. Em *Harmada*, encontra-se o conflito ou a tensão entre a necessidade de enraizamento e a mudança. Em *A céu aberto*, também é notado o constante trânsito dos personagens. Esse romance preza a total falta de direcionamento, fronteiras e limites, além da androginia e ambiguidade de seus personagens. O ócio, a preguiça e a peregrinação são predominantes em *Canoas e Marolas*: uma busca aflitiva do protagonista pela filha perdida. Em *Berkeley em Bellagio*, nota-se o tráfico entre Porto Alegre, Berkeley e Bellagio. Em *Anjos das ondas*, temos o retorno de um adolescente que vive em Londres, filho de pais separados, ao Rio de Janeiro. Em *Solidão continental*, observa-se o trânsito de um senhor de idade entre

o Brasil e os Estados Unidos. Para tantas peregrinações, deparamos com efeitos de sentido diferentes.

O trânsito em *A fúria...* está sempre interligado às subjetividades erráticas de seus personagens e a um projeto de subversão. As horas estão suspensas, o calendário é indiferente e os espaços são cambiantes.

O personagem nolliano desvincula-se da necessidade de orientação, seja o relógio, o mapa ou o calendário. Sendo assim, para ele, a indiferença do calendário faz com que todos os dias se pareçam com o domingo. O domingo, portanto, é um dia recorrente nas narrativas, demonstrando a ociosidade que é própria a esse dia. Há uma suspensão da temporalidade, às vezes, paradoxalmente coagulada, que evidencia a apatia do sujeito em relação à produção e à organização dos dias. “Ninguém percebeu que o tempo ali tinha se coagulado, salvo nós dois, eu e o rapaz da ribanceira, eu e ele ficamos nos fitando por um segundo maior que a vida [...]” (NOLL, 2008, p. 157). Nota-se, nesse trecho do romance *Bandoleiros*, uma engrenagem temporal que está fora de um sistema, ou qualquer princípio fundamentado em um código. A inutilidade do calendário ou do relógio dissolve uma demarcação cronológica, mas há que se pensar que, como no último exemplo citado, o narrador está ciente dessa coagulação do tempo, sendo por isso impróprio afirmar que o personagem nolliano estaria totalmente inconsciente de uma demarcação temporal.

Há que se afirmar, também, que dentre os romances de Noll, *A fúria...* é aquele que mais faz referências a um mundo exterior à própria narrativa. Essas referências se arranjam por meio de um contexto social e político recorrentemente citado. A nomeação e a caracterização das ruas do Rio de Janeiro, dos locais percorridos e das pessoas, é uma prova dessas referências diretas ao mundo empírico. Não apenas isso, mas há também inúmeras referências à cultura ocidental, como a cantata *Actus Tragicus*, de Johann Sebastian Bach; menção ao compositor, maestro e diretor de teatro Wilhelm Richard Wagner; ao compositor e ativista brasileiro Geraldo Vandré, com a música censurada *Para não dizer que não falei das flores*; ou até uma referência rápida a Arthur Rimbaud: “Lourenço no seu quarto, entre livros abertos de quem lê no inverno enfiado num cobertor, Lourenço toma vinho, fala de Rimbaud, dos Césares e do povo” (NOLL, 2008, p. 35).

Em Noll, há uma quebra de estereótipos, uma ruptura com os papéis demarcados, pois o autor preza a instabilidade, ambiguidades e deslocamentos. Nesse sentido, nota-se que as identidades flutuantes caminham paralelas ao deslocamento das identidades sexuais e também às errâncias dos personagens. Para Cid Ottoni Bylaardt, em *A privação do infinito*, em *A céu*

aberto de João Gilberto Noll (2011), o autor porto-alegrense desconhece seus limites e suas fronteiras: é o infinito. “E o deslimite é a propriedade da literatura; conforme Blanchot, o escritor é senhor de tudo, mas a fronteira lhe escapa” (BYLAARDT, 2011, p. 224). Para esse estudioso, o texto de Noll, em especial *A céu aberto*, se abre com imprecisões temporais e espaciais, além de inúmeras referências espirituais que remetem ao sonho. No romance citado, umas das primeiras cenas que sobrevém é o despertar de um personagem de um sonho. O retorno à “realidade” trouxe a ele determinado sentimento de alívio, mas o que sucede esse acontecimento é uma caminhada angustiante desse personagem e seu irmão doente por campos de batalhas onde seu pai estaria. A realidade torna-se por isso um pesadelo: imagens ambíguas e disformes. A guerra da qual o pai faz parte não tem razão nem motivo. O inimigo poderia ser um país próximo ou qualquer povo vindo “de outro mundo”, como afirma o narrador. Por isso, inicialmente, a doença de um dos personagens e a guerra tornam-se os motivos da ação do romance, como afirma Cid Bylaardt:

Temos, portanto, uma relação de causa e efeito que parece impelir os personagens e a escrita a sua peregrinação. A causa é a doença, a febre, os vômitos, o raquitismo, algo tem que ser feito. O irmão é aquele que vai ser guiado pelo caminho da dissipação e da metamorfose, portanto precisa ser purificado por um ritual de limpeza, de lavação (BYLAARDT, 2011, p. 226).

Dessa maneira, no romance, a errância é uma constante e o céu é a metáfora do infinito. O irmão do narrador-personagem é menino-menina, que possui uma identidade ambígua, “incatalogável”. Esse narrador, que passa a ser amante do seu irmão, também é indefinido, não sabe sua idade e passa por metamorfoses constantes. “sou o mesmo homem ou tenho duas personalidades, do amante e do ladrão?” (NOLL, 2008, p. 137). Os seres dessa narrativa tornam-se, por isso, impalpáveis e indeterminados, rompendo com qualquer circunstância “previsível”:

Metamorfose, indiscernibilidade, indeterminação se acumulam. O narrador sem nome não sabe se o sentinela louro e imberbe torna-se um sujeito com cara de árabe ou canadense. O irmão é uma icónita ambulante: quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra ele já era outro, eu conto: quando voltei a vê-lo desta vez de longe...” (p. 62); o personagem não reconhece o irmão, vestido de noiva, ou de garotinha em sua primeira comunhão, com a barra da saia suja de lama, conduzido por um homem louro para dentro de uma tenda. Mais tarde, o irmão reaparece, primeiramente como uma criança que chora desamparada; em seguida, ainda de saia, vestido de coroinha, a assistir uma missa (BYLAARDT, 2011, p. 234).

A conexão entre essas ambiguidades e a linguagem se faz a partir do momento em que é impossibilitado ao narrador o “acabamento”, a finalidade e a própria coerência. O *nonsense*, por isso, colabora com a dissipação do signo: “a errância da palavra é também a dispersão dos signos, o delírio do significante, na empolgação do pianista Arthur, ‘como se o que ele falava fosse puro ritmo, fosse música’ (p. 33)” (BYLAARDT, 2011, p. 237). A linguagem “rítmica” de Arthur, um pianista que surge inesperadamente na história, comunga com a ideia de errância e inacabamento da linguagem.

Desde *A fúria do corpo*, o travestimento e as imprecisões sexuais estão presentes e são indicadores das ambiguidades as quais discutimos, como observa-se no trecho abaixo:

Tento ser sensato, adulto, e lhe pergunto por que se vestir de homem, há necessidade? Responde que assim como seu nome não é Baby a forma feminina também nunca lhe pertenceu e que vai tentar se apossar da masculina. Respondo que quero experimentar e gostaria que ela me vestisse de mulher. Baby desce, volta logo com um vestido amarelo, maquiagem, eu me dispo de homem [...] (NOLL, 2008, p. 2003).

Nesse momento acontece uma inversão de papéis. Enquanto Baby se veste de homem, o narrador também se traveste. A mudança de aparência e comportamento demonstra a presença da ambiguidade como maneira de insubmissão a uma disciplina sexual ou categorizações.

2.1 A errância e o livramento

Walter Benjamin em suas reflexões sobre Charles Baudelaire afirma que as cidades modernas fizeram surgir a figura do *flâneur*, que é um sujeito que deambula pela cidade como que observando o movimento e as histórias dos centros urbanos. O *flâneur* desenvolve um hábito quase de *voyeur*, já que observa com prazer os afazeres dos moradores da cidade em suas mínimas peculiaridades.

[...] a rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida, em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias (BENJAMIM, 1994, p. 35).

Como afirma Benjamin, esse indivíduo observador é um ponto de crítica ao capitalismo, pois é um sujeito resistente ao progresso, pois ele não se adequa ao sistema. A leitura de João Gilberto Noll faz lembrar a figura do *flâneur* moderno, no entanto, parece que a contemporaneidade traz um novo tipo de *flâneur*. O vagabundo contemporâneo parece não se afastar do objeto observado, como alguém que assiste algo a distância. O andarilho em Noll faz parte do sistema, mesmo rejeitando-o, por isso, faz parte do movimento da cidade.

Em “Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de ‘o flâneur’ de Walter Benjamin” (2009), Hugo Achugar faz uma reflexão sobre a velocidade e a sua relação com experiências emblemáticas da modernidade a partir das mudanças de percepções e simbologias na criação artística. Ao discorrer sobre as modernidades latino-americanas, Achugar reafirma o arranjo periférico e tardio dos países latinos. Segundo o estudioso, a multitemporalidade na qual se desenvolvem esses países impossibilita uma análise unificada dessa região, mas afirma que a velocidade é um elemento transversal, um ponto de encontro entre esses diferentes países. A noção criada de velocidade não implica apenas movimento, mas a ideia de propensão à mudança e à aceitação do novo.

A velocidade, hoje, é uma das formas como se apresenta o contemporâneo e parece caracterizar, de um modo peculiar, os tempos que se chamam modernamente pós-modernos. Uma distinção contemporânea – no sentido *bourdieano* de distinção – que pode implicar, tanto no pertencimento, como na exclusão, em função de sua relação com a velocidade (ACHUGAR, 2009, p. 16).

Achugar cita dois teóricos – Andreas Kurz e García Canclini – os quais afirmam a mudança configurativa do *flâneur* benjaminiano para o *flâneur* contemporâneo. O *voyeur* do século 19 teria se transformado no espectador televisivo de hoje. Também, Canclini afirma a impossibilidade de existência do *flâneur* na nova Cidade do México, pois as grandes redes de autoestradas impedem o sujeito ocioso de andar a pé pela cidade, imerso em sua ação contemplativa. Isso poderia se estender, de certo modo, a outras grandes cidades latino-americanas.

Para não desviarmos a discussão, queremos chegar a um ponto fulcral da reflexão de Achugar, quando ele evidencia, na contemporaneidade, uma mudança na figura do *flâneur* sob a perspectiva do olhar, sob uma abordagem social. Para esse estudioso, a palavra de ordem nos dias de hoje é “alta resolução”, “como uma espécie de aceleração ou intensificação do “olho aberto” do *flâneur* contemporâneo” (ACHUGAR, 2009, p. 22). O *reality show* e o videoclipe tornam-se espetáculos diários, e, junto a isso, nasce uma dependência da “alta

definição”, exige-se uma precisão de imagens. Nesse sentido, entendemos que as transformações tecnológicas afetam diretamente nossas relações socioculturais. Afetam-nas, porém, de maneira heterogênea, desigual. O estudioso chega assim a dois conceitos divergentes: olhar ocioso e olhar falido.

O *flâneur* benjaminiano, o andarilho do século 19, é aquele que cultivava o ócio por opção. O ócio, para Benjamin, tinha mais valor que o trabalho. Em contrapartida, para Achugar, o ocioso contemporâneo não possui o poder de escolha; é um excluído do mundo de consumo, está alheio às engrenagens capitalistas, é um desempregado, um mendigo. Sendo assim, o ócio já não é o que movimenta esse novo sujeito. O olhar ocioso do *flâneur* benjaminiano contrasta com o olhar falido de um sujeito marginal, na contemporaneidade.

O “consumidor falido” possui um “olhar falido”. Seu “não trabalho” não é necessariamente ócio. Seu “olho aberto” não é do *flâneur* que interioriza a paisagem urbana, tornando-a parte de si mesmo. O olho daquele que perambula pela cidade sem trabalho, sem ter ao menos a esperança de um trabalho futuro, não deseja o mesmo que o *flâneur* de antes. Mesmo o olho do que trabalha, mas o faz em meio às sobras – o “revirador” de lixo de Montevideú, o “catador de papel” de Buenos Aires, aquele que recicla o lixo produzido pelos que vivem na urbe moderna –, procura algo diferente do que procuram os cidadãos e os consumidores. Estes percorrem os *shopping centers* em busca de um objeto que sacie sua dependência de posse, sonhando com a aquisição de um novo objeto, de preferência o mais recente lançamento, que os realize como consumidores ávidos do último *gadget* da tecnologia contemporânea. O olho aberto percorre a cidade em busca das sobras que os consumidores jogam fora (ACHUGAR, 2009, p. 24).

Assim, as novidades modernas aparecem para alguns como objetos de consumo, e para muitos, como um espetáculo distante. As ruínas da modernidade trouxe um *flâneur* alheio às práticas consumistas, e por isso, alheio à velocidade, desatento a um mundo que parece não lhe caber. Por isso, Achugar traz à cena um poema de Federico García Lorca:

O campo
de oliveiras
se abre e se fecha
como um leque (LORCA *apud* ACHUGAR, 2009, p. 14).

Achugar explica que essa imagem torna-se possível apenas através da experiência da velocidade. O olhar ocioso do *flâneur* que está em movimento dentro de um carro ou trem é capaz de formular a imagem de um olival se abrindo e fechando como um leque. No entanto, o estudioso afirma que as reflexões sobre a modernidade parecem partir, prioritariamente, de um olhar confortável, “centrado em nosso ensimesmamento no interior da cidade letrada, em nossas práticas como consumidores de tecnologias sempre novas” (ACHUGAR, 2009, p. 29).

Por isso ele questiona sobre o olhar do Outro, o lugar do “consumidor falido” na construção dessa modernidade:

Aqui me pergunto: O que se olhava a partir do olival? Qual era a outra face do deslocamento veloz? Como era o olhar do Outro que via passar o trem de ferro do progresso? Que aconteceu conosco para que esses olhares falidos, esses olhares outros e suas memórias, não ficassem registrados nos monumentos da modernidade? (ACHUGAR, 2009, p. 29).

O romance de Noll parece estar mais próximo do “olhar falido” ao qual se refere Achugar, que ao “olhar ocioso” benjaminiano. O olhar do marginal, do excluído está bem presente no romance que estudamos, no entanto, certas características do *voyeur* do século 19 ainda podem ser identificadas. O próprio narrador de *A fúria do corpo* discute as “movências” presentes no enredo.

Essa narrativa, em seus momentos finais, toma projeções mais subjetivas, intimistas e melancólicas que lembram até o personagem de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Nesse momento, o que aproxima a narrativa de Noll da de Clarice Lispector, além do anonimato de seus personagens e a descaracterização dos espaços narrativos, é a presença de uma linguagem que aparece sob lapsos e fluxos, uma narração descomedida do devaneio. Assim como em *A paixão segundo G.H.*, o personagem masculino de *A fúria...* entra numa espécie de transe em que revelações surgem em fragmentos, construindo um emaranhado de ideias baralhadas, atribuindo à narrativa certo aspecto autorreflexivo. O personagem-narrador, gradativamente, parece perder-se dentro dele mesmo em uma espécie de confusão existencial que traz à cena resquícios de uma memória despedaçada, perdida. Essa reminiscência pode aparecer sob dor e ressentimento, outras vezes, aparece sob um sentimento nostálgico e feliz, boas lembranças que mal se podem definir como “reais” ou invenções, delírios.

Esses devaneios funcionam como revelações. A autorreflexão presente na narrativa, apresenta, sob certo aspecto delirante, um jogo de perguntas e respostas que questionam o próprio princípio de errância presente no romance. No trecho abaixo, destaca-se um discurso do personagem-narrador que evidencia ou esclarece um posicionamento ideológico em relação as suas próprias caminhadas, que podem ser compreendidas como uma chave-resposta para toda pré-disposição às suas viagens e deslocamentos:

Será que amamos o morto? Ou choramos pela brutalidade de nossa condição? Um dia, quando vi o cais de uma pequena cidade, olhei as embarcações e descobri que o homem nascera para partir e checar novas geografias e não ficar aqui remoendo a paz do morto, meu pai por exemplo no começo da vida foi lixeiro e confessava que

via-se sobre o lixo de braços abertos regendo uma sinfônica, o lixo era sua orquestra, os músicos, seu sonho sempre foi o de ser maestro, a batuta deslizando sobre os instrumentos, a cabeleira acompanhando o presto, mas agora ele está morto, enterrado porque não teve a chance de conhecer uma colcheia, morreu, está morto, enterrado, e todos nós choramos sua morte sem considerarmos que tudo poderia ser diferente – destino amargo e antigo meu deus!, gostaria tanto que meu pai tivesse sido o maestro do seu sonho! (NOLL, 2008, p. 242).

No trecho supracitado, o narrador declara de maneira seguramente decidida que o homem nascera para partir e checar novas geografias. É como se o sujeito, em Noll, sentisse a indispensável necessidade da partida como uma forma de se manter vivo, alimentando suas utopias. Por outro lado, aquele que para, cessa sua caminhada e por isso morre metaforicamente. Assim, a caminhada serve como um alento, uma maneira de se manter aberto às possibilidades de vivência. Em algumas passagens do romance, percebe-se um paralelismo que o narrador faz entre estar parado e estar em movimento, representando por outras vias de entendimento, um contraste entre a vida e a morte.

Começo a correr não porque propriamente sinta medo mas porque pressinto que correr é um ato de prudência que um dia reconhecerei e ao qual agradecerei pelo resto da vida, porque correr é efetivamente o melhor diante dessa hecatombe em que chamas escuras lambem e desfiguram pedaços do cenário antes tão lindo, mas se mantiver parado não terei por que me arrepender amarga e irremediavelmente, pois o que diviso entre a relva de um trecho ainda intacto, o que diviso me permite sentir uma tão absoluta solidariedade que não recusarei morrer junto com o morto que está ali (NOLL, 2008, p. 254).

Nesse momento, o narrador afirma a necessidade de sua movimentação, pois se manter parado implica a falta do arrependimento, que alude à falta do vivido, o que implica a morte. Se o morto está parado, intacto, o que vive deve se movimentar para aliviar certo “peso” ou uma “hecatombe em que chamas escuras lambem e desfiguram pedaços do cenário antes tão lindo”. Assim, nota-se que o personagem nolliano tenta se libertar de certa memória traumática, tornando-se um fugitivo da memória e condenado pela sua própria melancolia.

No final de *A fúria...*, o narrador faz uma declaração sobre suas vivências e sobre sua condição de errante. Afirma que não anda a esmo e que a vida por si só é a função de todos os homens. Há uma carga de utopia quando, logo em seguida, o narrador fala em plenitude da vida e extermínio das raízes da ignorância no homem para que haja liberdade para todos:

Não, não caminho a esmo, desta apagada mísera existência ficará nem se um breve traço para os homens, em uma vida se esconde a função de todos os homens, sem ela, por mais ignorada, os homens não teriam vindo até aqui mesmo que cheguem com todas as dores e desamparos, mesmo que ignorem esta pequena vida os homens no fundo de si trazem a certeza de que vivem para ela, para que ela possa um dia

viver na plenitude e arrancar os cabelos da ignorância, e se faça luz para todos (NOLL, 2008, p. 253).

Desde o início da narrativa, o narrador dispensa seu passado, parecendo livrar-se de qualquer ressentimento ou dor. Livrar-se do passado, para o narrador, é uma ideia que está intimamente ligada ao ato de caminhar:

Nem o meu passado, não, não queira nem saber até aqui, digamos que tudo começa nesse instante onde me absolvo de toda a dor já transpassada e sem nenhum ressentimento tudo começa a contar a partir de agora, mesmo que sobre a borra que ainda fisga o meu presente, nem essa borra, nada, só tenho o sexo (NOLL, 2008, p. 9-10).

Mesmo autodeclarando-se homem sem memória, é no decorrer da narrativa que percebemos fragmentos de um passado que traz à cena nuances de ressentimento e nostalgia. Por isso, negar o passado para o narrador-protagonista não é apenas uma forma de negar uma identidade, declarando-se por isso fora-da-lei, mas também uma maneira de livrar-se de uma memória ruim.

O luto aparece, em parte, em *A fúria do corpo*, a partir do momento em que o casal-protagonista vive o tempo presente como se ele bastasse, sem a interrupção do passado ou futuro. Dessa maneira, é como se houvesse o apagamento de todas as suas ações e as memórias fossem ressurgindo incertas, indevidas. No percorrer do romance, o narrador-personagem descreve inúmeras vezes como conheceu Afrodite. Os eventos são sempre diferentes, como se a sua própria memória o enganasse. Angustiado pela lembrança, certo de sua impossibilidade de rememorar, o narrador declara o apagamento dos seus laços afetivos, de suas raízes e de sua biografia. Isso não impede, no entanto, que essa memória reapareça fantasmagoricamente, estilhaçada.

Um dia, quando passando pela estrada que saiu daquele poço eu te encontrar, um dia estival e a palavra estival me estala aos ouvidos como um pasmo, um dia estival quando eu te encontrar pela estrada, não teremos memória mas um abismo tão enorme entre nós dois que cada um só se verá no outro (NOLL, 2008, p. 125-126).

O momento presente basta como se apenas ele pudesse existir, quando o passado e o futuro são recusados: “Estamos prestes a ser despejados do apartamento. Mais uma noite a janela mostra. Acendo uma vela e a coloco entre nós dois. O passado não existe. Muito menos o futuro. Temos apenas esse momento entre nós dois” (NOLL, 2008, p. 136). O narrador nega

a casa e o repouso, iniciando uma espécie de peregrinação miserável que o levaria ao resplendor, a um alvo imprevisível, como declara no início da narrativa:

[...] aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não temos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguimos é só isso: vem e não traz nada que possa desviar o alvo imprevisível desse amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenda da mais funda decisão, passos de guerrilheira pobre, renunciando ao repouso imediato, caminhando comigo quem se conduz ao cativo de ouro, entrando pelas ruas de Copacabana como quem se dirige ao reino (NOLL, 2008, p. 10-11).

A retomarmos o estudo já citado de Jaime Ginzburg sobre Caio Fernando Abreu, lembramo-nos do personagem exilado de “Lixo e Purpurina”. Para Ginzburg, nesse conto, o lugar habitual do eu está em colapso e há sempre uma busca aflitiva e complexa por algo que nunca é conquistado. Personagem que remete a outros personagens de Caio Abreu e, também, ao casal protagonista de *A fúria...*, que “está à margem de todas perspectivas de sustentação subjetiva oferecidas pelo mundo do mercado” (GINZBURG, 2012, p. 2019). Assim, esse estudioso afirma:

O que define o sujeito nesse caso é especificadamente sua marginalidade, o seu incessante deslocamento com relação às condições necessárias para sua socialização. A experiência não é apenas de cisão, de frustração, mas uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição, processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas (GINZBURG, 2012, p. 405-406).

Para Ginzburg, a experiência de exílio e os constantes deslocamentos podem também ser entendidos como uma situação de colapso, quando estruturas básicas do sujeito foram atingidas e alteradas, fazendo com que esse sujeito olhe para si como se fosse alguém distante, como um Outro, “e olhar a realidade externa ambigualmente, como se estivesse em um campo-limite” (GINZBURG, 2012, p. 420). Nesse entendimento, o “exilado” é um sujeito fragmentado que apenas capta traços disformes ou imperceptíveis do cotidiano.

Em *A fúria...*, o casal-protagonista perambula pela cidade do Rio de Janeiro destituindo qualquer vínculo com as pessoas ou algum lugar que possa ser chamado de casa. Personagens secundários aparecem e desaparecem na narrativa instantaneamente, podendo até desenvolver pequenas tramas dentro da grande narrativa – como é o caso do “menino” por quem o personagem-narrador se apaixonara –, no entanto, esses personagens morrem, desaparecem pela cidade ou simplesmente deixam de existir. As moradias são móveis, variados espaços públicos ou privados podem servir de casa para o casal, embora não se

distanciem muito da zona litorânea carioca. O mar torna-se assim, um direcionamento para o casal, mesmo que eles não saibam disso, pois as avenidas litorâneas do Rio são recorrentes na narrativa e servem sempre de ponto de encontro para eles que se perdem e se reencontram diversas vezes. “Corro para a Atlântica para ver Afrodite sumir no horizonte e sepultar toda sua dor, ó Roberto canta Roberto canta seu langor por sobre a Cidade mesmo que seja Carnaval canta langoroso as ilusões perdidas de um antigo amor” (NOLL, 2008, p. 172).

A “Cidade”, grafada em maiúscula pelo autor, torna-se labiríntica, confluências de fatos e sentimentos permutados e confusos, como uma própria metáfora do centro urbano. Na cidade acontece a *via-crucis* do casal, uma confluência antitética de miséria e esplendor. Para Francisco Renato de Souza (2010), a cidade traz em si o cotidiano da organicidade, da estabilidade e do trabalho. Por outro lado, ela traz também o espaço do movimento, das mobilidades, quando aquele que nela habita está à margem dessa organização. Segundo ele, ao rejeitar a condição de cidadãos inseridos no mundo da ordem e da fixidez, os personagens rompem certa estabilidade da cidade, realizando um movimento incessante que é transgressor. Francisco Renato afirma também:

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 vivência da linguagem, a Cidade toma corpo e se desenvolve à revelia da voz narrativa da voz narrativa do narrador-personagem – essa também subjugada a uma escrita que lhe põe 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 delineia o ritmo na 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 (SOUZA, 2010, p. 40).

Dessa maneira, a linguagem torna-se metáfora da Cidade, sujeitando os personagens às diversas vivências do mundo urbano conforme a movimentação e a fragmentação inerentes à geometria cidadina. Mas também, inversamente, a Cidade é metáfora da linguagem, em seu fluxo incessante, transbordante. O enredo de *A fúria...* é, pois, uma aventura nos moldes das cidades contemporâneas, permeado de conflitos que aparecem entrecortados, imagens abruptas e repentinas que movimentam a narrativa em sentidos variados.

Chegamos da Delfim Moreira, blocos passam, entramos por ruas do Leblon, outros blocos, na travessia do canal de Ipanema há um estrondo seco, o tiro de um PM alveja o pescoço de um menino negro de uns oito anos, correndo de uma segunda bala que atinge a copa de uma árvore, corremos atrás de um ônibus, subimos nele

andando, o ônibus parece que vai arrebentar de tantos corpos pendurados e fedorentos e corre alucinado desviando ultrapassando quase fatalmente carros bicicletas outros ônibus quase por cima de um bloco que se dispersa numa correria semelhante a um bombardeio numa aldeia vietnamita, alguns foliões borrados de cosméticos no focinho alcançam o ônibus e começam a bater violentamente na sua carcaça mas o ônibus não se intimida e quase passa por cima dos foliões (NOLL, 2008, p. 168).

No momento acima, o narrador “apanha” o leitor desprevenido para tantas informações e tantos acontecimentos repentinos. É uma sequência de fatos “exagerados” que lembra não só o movimento, mas uma imagem que nos remete ao cinema de ação. O narrador consegue expor a agitação da cidade em meio ao caos, à sucessão de episódios no Rio de Janeiro em pleno carnaval, que é um complexo de imagens, cores, fatos, vozes etc.. Segundo Ana Martins Marques (2003):

O texto de Noll se faz, então, espaço de cenas avulsas, velocidades e lentidões, acontecimentos dispersos que não obedecem ao fio de um enredo. Desintegração da trama narrativa e emergência de uma escrita não programada, tecida a partir do agenciamento de imagens e movimentos. Escrita do corpo, de suas rotas e desvios, que acaba por conduzir a uma poetização da narrativa, a uma narrativa que, sem abandonar a ação, deixa-se contaminar pela força da imagem, pelo andamento melódico, pelos ritmos e arritmias das forças poéticas (MARQUES, 2003, p. 91).

Impossibilitado de causar suspense na narrativa, bem ao contrário, o narrador de *A fúria do corpo* entrega ao leitor um sequenciamento de ocorrências que são conduzidas por um elemento qualquer que possa dar um direcionamento, qualquer artifício que possa conduzir ou chamar atenção dos personagens:

Afrodite diz que está procurando aonde vão dar as gotas de sangue que ainda frescas no calçamento se conduzem num ziguezague até a garagem de um edifício da Atlântica por onde descemos através de uma escuridão só quebrada por um fósforo aceso, chegamos perto do fogo, perguntamos quem é, uma voz de homem responde que não é da nossa conta, mas ouvimos dali também nascer gemido de mulher, perguntamos quem geme, só o gemido responde arfando aflito, perguntamos se estão precisando de ajuda, a voz de homem diz que ela geme porque recebeu a facada merecida, perguntamos onde, a voz responde no coração (NOLL, 2008, p. 175).

Afrodite segue as gotas de sangue que estão na calçada. Esse rastro não a interessa tanto, mas foi o suficiente para direcioná-la a outro núcleo, outro ambiente. Esse novo espaço não está interligado ao espaço anterior e o ritmo do texto não deu tempo de provocar suspense. Antes disso, a nova sequência narrativa vem, de maneira abrupta, banalizar um

acontecimento trágico, o que provoca impacto no leitor que não recebeu as informações de forma gradativa.

Outra imagem que vem à cena é a do animal. O casal, sobretudo o personagem masculino, segue um instinto ou o “faro” que a maioria das vezes não serve de nada. É como se qualquer motivo fosse suficiente para não ficar parado, tendo, portanto, uma esperança remota de que encontrará algo que dará ritmo e direção para os próximos passos. Lembra, por isso, a figura de um bicho:

Caminho no Aterro e sigo meu próprio instinto: farejo uma esperança no ar molhado porque minhas pernas estão mais firmes e galopam no ritmo como se buscassem algo que me parece real como o ritmo, as luzes da Cidade agora mais próximas, tropeço numa pedra mas não perco tempo e vou e vou e passo por um túnel e por outro, e num repente estou na Princesa Isabel e me vejo aí que meu faro tinha razão (NOLL, 2008, p. 75).

E ainda:

Eu caminho sem calcular onde possa dar, meu destino é andar, cumpro com o meu como vocês os seus, na esquina da Copacabana com Santa Clara o trânsito sofre um impasse, não avança nem recua, buzinas estrondam, pessoas param, pessoas param e comentam, eu me integro no burburinho (NOLL, 2008, p. 76).

Nota-se, portanto, que os personagens têm um “instinto” e um comportamento muito semelhante ao de um animal, sobretudo o cachorro, para quem o tempo e o governo não existem. Logo nas primeiras cenas do romance, o casal-protagonista aparece sem o que comer e sem onde repousar, como que esperando um evento qualquer que lhe possa dar um comando ou uma ação:

[...] aqui estamos nós dois na rua de Copacabana, sem um puto tostão na algibeira, sem cama, sem comida, olhando os transeuntes como quem não pode mais entrar no jogo inútil, isso dá as primeiras varizes de Afrodite, as primeiras sérias vertigens em mim – nesses momentos me apoio em Afrodite como se apoiasse no meu tronco ancestral (NOLL, 2008, p. 15).

A errância, em *A fúria do corpo*, nem sempre está atrelada ao movimento propriamente dito. Deixar-se ir nem sempre significa caminhada. Nesse sentido, a inércia dos protagonistas pode ser, paradoxalmente, uma vontade de ficar parado, deixar o corpo ao léu, sujeito a qualquer intempérie: “Fiquei ali de braços jogado entre ferros velhos, e fiquei ali a noite inteira, assim. Sem dormir: apenas a certeza de que por mim próprio dali jamais sairia” (NOLL, 2008, p. 130). A vontade de ficar é a mesma de ir, porque permanecer deitado, de

bruços, entre ferros velhos, nesse momento, indica movimento, se pensarmos que ele está se deixando levar pelo estado de enfado e pela inércia de pensamentos. Assim, para usar de um conceito de Núbia Hanciau (2009), o de intramoção, também no quadro das mobilidades contemporâneas encontra-se o movimento “para dentro”, a viagem, a errância que evidenciam a autorreflexão de narradores e personagens.

2.2 “*O corpo é a casa do homem*”

O personagem nolliano é impossibilitado de enraizar-se em função das oscilações causadas pelas infinitas errâncias. Assim, o casal-protagonista de *A fúria...* acaba por fazer parte da própria cidade, constituindo parte do imaginário urbano. Nesse sentido, observa-se que apenas em raríssimos momentos o personagem em Noll estima estar debaixo de um teto onde possa se sentir protegido e confortável. Em poucas ocasiões é lançada essa possibilidade de moradia, mas é sempre algo remoto, uma abstração, como viver na casa da tia de Afrodite no Sul do Brasil.

Outra ocorrência que deve ser observada é que esses personagens, quando estáticos, ou quando estão em casa – porque a figura da casa se apresenta, mas ela não permanece por muito tempo – entram em uma espécie de melancolia que parece ser causada pelas paredes da moradia. É como se as deambulações pudessem indicar certo livramento em detrimento de uma possível opressão causada pela casa.

[...] mas quando chegamos no nosso prédio Afrodite se solta bruscamente da minha mão, começa a subir desesperada os nove andares numa corrida que não alcanço só grito Afrodite, ela bate com as mãos e pés na porta trancada do apartamento, eu abro, ela corre pra janela e diz que agora chega, vai pôr fim a essa bosta de vida ali naquele instante porque além de tudo sou um miserável putrefato gigolô da grana e dos sentimentos dela, Afrodite já coloca a perna no peitoril, pego Afrodite pelas costas e sinto esmaecer minha força contra a descomunal força dela naquele instante (NOLL, 2008, p. 135).

No trecho acima, ao chegar em casa, Afrodite é invadida por um forte desejo de se matar. A partir disso, podemos lembrar que a maioria das perturbações sentidas por Afrodite surgia quando ela estava em seu apartamento: a sua crise com a escrita e as palavras, seu desespero em relação ao seu trabalho de prostituta, entre outras ocorrências. Quando esse personagem está nas ruas, age de maneira mais intuitiva e corporal.

É por pensar as diversas formas de moradia que se chega a certa indução de que a casa é Afrodite. Afrodite é aquela a quem o narrador-personagem sempre recorre, ela é a direção e o sustento. Pensando assim, tudo parece direcionar para o personagem feminino,

[...] eu corro, corro sem ter tempo de notar os ecos das buzinas, me desviando veloz dos carros, ônibus ferozes, transeuntes apalermados, corro porque Afrodite existe e ela me espera para me conter nos braços, fulvo será o tom dos seus cabelos, ou negro, ou castanho, ou louríssimo sobre a pele azeitonada (NOLL, 2008, p. 257-258).

E mais,

[...] ruminando o cheiro ardente da mulher que um dia eu chamei de Afrodite porque seu nome civil precisei enterrar junto do meu pobre nome para sempre contra essa espreita a cada esquina, não temos nome, idade, feições definidas, somos apenas este momento anônimo em que ajoelhado adoro Afrodite como quem volta do desterro e reencontra a dignidade da Casa pronta para receber sua exaustão (NOLL, 2008, p. 258-259).

Afrodite torna-se então “a casa pronta para receber a exaustão”. O personagem feminino, deste modo, designa proteção e acalento, por isso, torna-se também uma moradia ambulante. A relação de amor entre o casal não permite que eles vejam um no outro um vínculo pré-definido como o de casados ou de namorados. Isso, porém, faz com que o personagem masculino veja no personagem feminino uma morada, ou um “recinto” onde possa haver repouso. A figura feminina evoca amparo e coberta, e é através da copulação que o sentimento de asilo se apresenta.

É dessa maneira que Afrodite se torna o início e o fim de todas as coisas, a direção e o porquê. Mesmo que, para o personagem masculino, haja um projeto de esperança de algo completamente indefinido, como uma “chance escondida”, é em função de Afrodite que ele vive:

[...] quem sabe exista ainda alguma chance pra nós dois lá no fim do mundo escondidinha num lugar onde ninguém jamais pisou descansa esse desmaio te fará bem depois tudo passa e nós vamos sair por aí à procura desta chance escondida minha bem- amada Afrodite início e fim de todas as coisas Afro Frodi Dite Afrodite (NOLL, 2008, p. 136).

O casal-protagonista deambula a cargo da libido. Quando o narrador afirma que o roteiro é o corpo, podemos imaginar que a caminhada surge em função de satisfazer o desejo da carne. Por isso, tudo anda conforme a necessidade do corpo e quando esse corpo aparece

estéril, é como se não houvesse mais sentido em continuar: “– O que sobrar se a impotência e a frigidez tomarem conta? Vagar, vagar sem a promessa de uma foda... Dá? Dá, Afrodite?” (NOLL, 2008, p. 132).

Para Ana Martins Marques, “Na ficção de Noll, o espaço está em jogo sobretudo pelas relações que com ele os corpos estabelecem” (MARQUES, 2003, p. 75). Dessa maneira, o corpo aparece como força que propulsiona uma ação e a escrita funciona no compasso desse corpo em movimento e de seus desregramentos.

Encontramos em *A fúria do corpo* a afirmação do sexo como única via de identificação, em detrimento de qualquer identidade civil, nome, documento, cidadania: “o meu sexo sim” (*A fúria do corpo*, p. 25). História de amor na penúria, *A fúria do corpo* se diferencia dos demais romances de Noll pela presença desse Outro do narrador que é Afrodite, mulher mitológica, que agrega todo o desejo. Consagração do corpo que ecoa na respiração corpórea do texto, na exuberância cumulativa do corpo do texto (MARQUES, 2003, p. 77).

Marques conclui que a sexualidade se faz presente em toda a obra do Noll, o que lembra um momento histórico específico em que a expressão de liberdade sexual adquire dimensões políticas: décadas de 1960 e 1970, e passa ser tema recorrente na literatura brasileira a partir da década de 1980.

2.3 *A miséria da linguagem*

O casal sabe de sua situação de miséria e mendicância pelas ruas da “Cidade”, porém essa *via-crucis* funciona como libertação. O narrador carrega uma fala irônica, quando não é cínica, pois é ciente de seu discurso incisivo e anárquico. Toda errância pelos espaços da cidade, sob as mais miseráveis situações, não intimida o narrador que expõe uma verdade ferina, mostrando a crueza de suas experiências escatológicas, como se o casal estivesse rindo de sua própria miséria,

Se quer conte então, exclama Afrodite quase que intempestivamente radiosa, conte da nossa situação sem casa, e muito mais: conte que 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 e se agarrar à gandaia gapo todo, bebendo a cachaça de uma esmola que caiu enquanto nem sabíamos, eu-suja-você-sujo-eu-suja-você-sujo-eu-suja-você-sujo. (NOLL, 2008, p. 24-25).

Não é difícil encontrar pelos centros das cidades brasileiras um mendigo qualquer que, mesmo em estado físico e mental deteriorados, ri aos berros como que se deliciando com seu

próprio estado de desgraça. Noll incorpora esse discurso, embaralhando cinismo e loucura: uma linguagem típica de quem vive pelas ruas nos limites da sanidade.

Mas Afrodite abre a porta e sai nua pela escada abaixo, ponho a sunga e vou atrás, Afrodite corre nua pelo Prado Júnior e eu corro atrás, os passantes param boquiabertos, a rua entra em torvelinho de expressões perplexas, Afrodite corre e eu atrás, Afrodite corre nua pelas ruas e o povo não acredita, corro atrás de Afrodite e vejo de longe pegar a mão do mendigo pela mão (NOLL, 2008, p. 133).

Nota-se, no trecho acima, que quando Afrodite sai correndo nua pelas ruas, comportando-se como uma pessoa incapaz de pensar prudentemente sobre sua própria condição, o narrador-personagem corre, de sunga, atrás dela percebendo tudo que acontece ao redor. O narrador percebe os transeuntes boquiabertos e todo o desconforto que sua amada causa ao correr nua pelas ruas. Assim fica entendido que o narrador-personagem sabe da inquietação e a afronta que seus atos podem mover.

O narrador interliga seu discurso aos seus atos. Tudo que corre, anda, segmenta é discutido no âmbito de sua própria linguagem. O livro se autossustenta num emaranhado de interligações entre a caminhada errante, a escrita desgovernada, e os espaços mutantes.

Afrodite pega o gosto e se entrega à rota da minha mão, escrever é navegar (ela confessa cheia de assombro), escrever é ler o que a mão inspira (NOLL, 2008, p. 127).

Afrodite ainda seguia minha direção mas já marcava no papel de embrulho seu próprio desespero, todas as intempéries da vida ali registradas naquelas trações que perseguiam as letras, a cada letra acabada os olhos de Afrodite se enchiam de admiração e era preciso respirar de alívio por mais um realização, o trabalho de guia de letras, o trabalho de pastoreio da escrita me dava novo arrimo (NOLL, 2008, p. 127).

Há um percurso que é direcionado pela linguagem. É evidente que o destino dos protagonistas está nas mãos do autor, mas desde o começo a narrativa se autoquestiona sobre a rota da mão. Dessa maneira, em um plano autorreflexivo, a narrativa parece viver uma tensão em que os personagens estão subordinados por alguém/algo que pode mudar subitamente o roteiro da história.

Como discutido no primeiro capítulo, Maurício Salles Vasconcelos (2000) afirma que uma das primeiras figuras do *flâneur*, e que influenciou toda uma geração de escritores na literatura ocidental, foi Arthur Rimbaud. A transfiguração das imagens rimbaudianas chega até João Gilberto Noll de maneira parecida.

Com “Sensação”, de 1870, Rimbaud entra em uma nova fase poética em que se encontra instintivo, experimentador do imediato, não deixando, porém, o aspecto onírico de lado. Nessa fase se inicia toda relação de Rimbaud com a caminhada:

Ao nutrir-se da tradição representada pelas *Rêveries du promeneur solitaire*, Rimbaud cria uma tradição própria. Isso para não falarmos de toda uma literatura anterior a Rousseau, que se ramifica desde Homero, na *Odisseia*, e está na matriz da epopeia, gênero que recolhe a aventura de um gênero humano, como lembra Plessen, em busca do novo. Um empreendimento extensivo, aliás, o livro do Êxodo, onde se inscreve a experiência da caminhada de todo um povo, até ir se perdendo no tempo cada vez mais remoto das filosofias e religiões que “emprestaram seus mitos à experiência da marcha” (*op. cit.*, p.3). De qualquer modo é precisamente no período pré-romântico que a *promenade* – “*Voyage en petit*” (*ibid.*) – alcança expressão literária (VASCONCELOS, 2000, p. 52).

Em “Sensações”, de Rimbaud, o eu-lírico é um sujeito boêmio que está à deriva, dividido entre a ideia de descoberta e a de abandono:

Mordido pelo trigo, em noite azul de estio
Irei pelos atalhos onde a erva cresça:
Sonhador, a meus pés hei-de sentir-lhe frio.
Deixarei o vento banhar minha cabeça.

Eu não hei-de falar; eu nem hei-de pensar:
O amor infinito em minh'alma se há-de erguer,
Natureza adentro bem longe hei-de avançar,
Boêmio, - feliz como quem leva mulher (RIMBAUD *apud* VASCONCELOS, 2000, p. 50).

Para Vasconcelos, o poema “Sensações” coexiste com um acontecimento recente, sempre nascente. O poeta não estabiliza as horas, nem as sensações, pois o andarilho do poema não contempla a natureza, mas faz parte dela, experimentando-a no instante agora da caminhada. A errância em Rimbaud, segundo Vasconcelos, é um prolongamento de suas “Confissões”, pois o autor não consegue conviver com uma crise pessoal e, imerso em melancolia, lança-se no exercício da caminhada, o que não é mais que livrar-se de um confinamento determinado pela vida social urbana. Para Vasconcelos, da mesma maneira que *Os devaneios do caminhante solitário*, de Jean-Jacques Rousseau, também a obra de Rimbaud é extremamente influente e representativa para a literatura contemporânea. No Brasil, essa influência é concebida sobretudo na obra de Noll. Todas essas correlações literárias são válidas se pensarmos na literatura como um infindável hipertexto, não deixando de perceber que os alcances poéticos e suas significações passam por processos distintos em épocas distintas. Quando encontramos um eu-lírico boêmio em “Sensações” que diz: “Eu não hei-de falar; eu nem hei-de pensar:/O amor infinito em minh'alma se há-de erguer”, há um

pronunciamento que lembra muito aquele do narrador de *A fúria do corpo*, em que o ato da não-fala, do não-pensar e da caminhada é uma constante.

Para Vasconcelos, “O poeta de ‘*Sensation*’ direciona sua caminhada no compasso de um projeto de escrita” (VASCONCELOS, 2000, p. 54). O que acontece em Noll é um procedimento semelhante porque na obra do escritor brasileiro, a poesia não vem depois da viagem, pois existe uma escritura instantânea, que renasce constantemente. A pergunta “O que ficou da viagem?” feitas pelas teorias sobre a crise na narratividade e experiência, talvez devesse ter outro direcionamento, já que, assim como no Rimbaud que mostramos, a escrita de Noll parte de um momento presente, renascente, muito mais ligada às sensações e à poesia, deixando-se contaminar pelo ambiente, ou melhor, pela cidade. Deste modo, Vasconcelos afirma: “o eu de ‘*Sensations*’ não aparece apenas como força motora, produtora de imagens, mas deixa-se contaminar, sendo possuído pelo movimento e pela paisagem” (VASCONCELOS, 2000, p. 54). Nesse sentido, Vasconcelos alega sobre Arthur Rimbaud e os vestígios da escrita da caminhada:

Originado do tempo da projeção romântica – *Mais l’amour infini me montera dans l’âme* –, do interior da linguagem, o poema de 1870 efetiva-se, entretanto, como *partida*. É criação e caminhada. O dizer torna-se indissociável do *atuar* desde este Rimbaud de “*Sensation*”. Não há contemplação, nem mediação, entre um e outro plano da atividade experimentadora que é escrever, entre o termo da palavra poética e aquele da caminhada (“*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien...*”). Anticonfessional, a prática deambulatória de Rimbaud encontra sua equivalência pictórica no Homem andando, de Alberto Giacometti, onde o apagamento dos traços pessoais faz-se por força da apreensão, da realização do movimento (VASCONCELOS, 2000, p. 55).

A relação entre a caminhada, a escrita e as sensações parte do instantâneo, como se o narrador estivesse completamente desprevenido e incerto com relação ao futuro. Dessa maneira, parece que tanto para Rimbaud como para Noll, as ações surgem inesperadas, acompanhadas de sensações pulsantes, sempre relacionadas às percepções e sentidos do corpo.

3 GERAÇÃO *BEAT*, JOÃO GILBERTO NOLL E A CULTURA *UNDERGROUND*

[...] bebe esse gim vagabundo assim nessa ganância de encher a cara, enche a alma de toda essa afoiteza, cai de cara na calçada podre de bêbada, esquece, renuncia, te avilta, entra em coma, mas retorna na manhã ao nosso destino comum, saiba que contigo quero casar, encher tua barriga e a casa de filhos, mexer contigo na terra, plantar, lavrar, comer o pão fabricado por nós, escrever memórias, envelhecer na paz de quem viveu, sumir contigo pela morte natural, de mãos dadas nos instalar na memória dos filhos, a Casa virá e com ela o Reino, o pouso está próximo, por enquanto ainda o campo de batalha.
(Noll, *A fúria do corpo*)

Nesse capítulo pretendemos discutir algumas relações entre João Gilberto Noll e a chamada geração *beat*. *A fúria do corpo* nos remeteu a Jack Kerouac com seus romances de viagens, de personagens errantes, subversivos, marcados pela imagem da luta ideológica contra a repressão; ou a William Burroughs com textos assinalados pela fluência narrativa e por uma linguagem excessivamente fragmentada. Noll dispõe de uma característica narrativa, nesse romance, muito próxima do imaginário *beat*, valendo ressaltar suas singularidades e disparidades frente a essa geração de escritores.

Não é de se espantar que as ameaças de guerra, os conflitos internacionais, o avassalamento da economia capitalista ocidental fizeram do homem pós-segunda guerra mundial um esconderijo dele mesmo. O impacto da bomba atômica e a Guerra do Vietnã fizeram com que esse sujeito despertasse aversão ao cientificismo tecnocrático, provocando estranhamento e afastamento do ambiente familiar e institucional, recorrendo aos ditos “mundos paralelos” ou “caindo na estrada”. Os governos autoritários na América Latina provocaram um sentimento parecido, fazendo ressurgir a necessidade de escapismo entre aqueles que se sentiam mais reprimidos.

Nas décadas da contracultura norte-americana surgiram alguns autores como Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs e Allen Ginsberg que, através da literatura, preconizavam temáticas muito recorrentes entre os ideais libertários de uma juventude reprimida. As infinitas jornadas errantes apareciam nos livros como reflexo de suas experiências, tangenciando o autobiografismo. Esses autores conseguiram alcançar uma popularidade espantosa na década de 1960, tornando-se quase heróis para a população jovem-

revolucionária. A publicação, em 1957, de *On the Road*, de Jack Kerouac, como já dito, foi um marco dessa geração conhecida como geração *beat*.

Posteriormente, Kerouac publicou *Os vagabundos iluminados* (1958). A imagem do andarilho alcança *status* e exaltação no novo meio artístico, que passa a ver o sujeito errante como resistência ao capitalismo e à sociedade de consumo. A ideia de liberdade sexual sempre esteve intimamente ligada ao movimento *beat*, como uma das mais importantes bandeiras levantada por essa geração.

A *beat* foi formada principalmente por escritores e poetas que viviam em constante trânsito, fundando comunidades alternativas e propagando, entre outras bandeiras, amor e sexo livres, atraindo outros artistas e mesmo pessoas comuns que passaram a sentir-se parte dessa geração por compartilhar das mesmas ideias e comportamentos. O movimento esteve também muito ligado à história do rock, e a ideia dos “vagabundos iluminados” foi inspiração para o movimento *hippie*.

Doris Lieth Nunes Peçanha faz uma análise literária, sócio-histórica e psicanalítica da *beat*, considerada por ela como um dos maiores e mais significativos movimentos de contracultura. Ela caracteriza, em termos gerais, o que foi essa geração:

O movimento Beat surgiu no cenário norte-americano na década de 50, caracterizando-se por contestar a ordem estabelecida em favor de uma maior plasticidade na conduta, nas emoções e no intelecto. Optaram por uma nova forma de vida e uma nova forma de representá-la literariamente, determinando uma mudança decisiva na literatura norte-americana e no comportamento da juventude em geral (PEÇANHA, 1988, p. 11).

Antes de ser reconhecido como um movimento literário, a geração *beat* foi conhecida como um fenômeno comportamental. No entanto, para os autores que compunham essa geração, essa dicotomia entre a arte e a vida era uma proposição indevida já que a proposta era justamente ultrapassar tais divisões. Portanto, para Ginsberg, Kerouac, Burroughs e os demais, cada um a seu modo, não seria possível delimitar a fronteira entre a vida e a literatura.

Cláudio Willer, no livro *Alma Beat* (1984), afirma que:

A loucura e o delírio, o sexo e as paixões (“normais” ou perversas), as alucinações e os alucinógenos, a marginalidade e a transgressão nada mais são que atitudes literárias por excelência – desde que, evidentemente, ocorrendo no contexto da criação de uma obra literária. Há uma tradição romântica que comprova isso. Afinal, a biografia de Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire e Artaud, entre outros, não é uma sucessão de atestados de bom comportamento. Todos eles tentaram franquear a barreira entre arte e vida e romper com as fronteiras do limitado espaço no qual a sociedade burguesa quer circunscrever seus poetas. Em troca, receberam a pecha de loucos, a acusação de serem sexualmente perversos,

tornando-se malditos em vida e mitos literários depois de mortos (WILLER *apud* BIVAR, 1984, p. 30).

Segundo o crítico, os *beats* não inauguram nenhuma tradição, mas são herdeiros do inconformismo e da atitude rebelde protagonizados pelos grandes poetas malditos. Já poderíamos encontrar em Charles Baudelaire, por exemplo, características que antecipam o desregramento *beat*. Baudelaire, um típico *flâneur* moderno, era um “‘dandy’ excêntrico, passante desocupado pelas ruas de Paris, apaixonado por uma prostituta e fascinado por lésbicas, ousando relatar suas experiências com haxixe” (WILLER *apud* BIVAR, 1984, p. 30). Baudelaire foi responsável também pela tradução e pelo reconhecimento de Edgar Allan Poe na França: poeta americano conhecido como um dos mais desregrados do século XIX. As reflexões do autor de *As flores do mal* (1857), sobre a modernidade e as diversas contribuições do poeta francês para a crítica de arte, deixaram de ser discutidas por grande parte de seus contemporâneos, que censuravam e estigmatizavam sua obra.

Arthur Rimbaud é outro poeta francês que não poderia deixar de ser lembrado como símbolo da rebelião poética. Pela característica rebelde de sua poesia é reconhecido como “pai” dos *beats*:

O próprio Ginsberg tem contribuído para esta recolocação da questão Beat, abordando mais a fundo seus aspectos literários, em diversos depoimentos e entrevistas. Entre estes, suas palestras de 1971 transcritas em Allen Verbatim, nas quais se refere ao papel que desempenhou Rimbaud, como símbolo da rebelião poética, na sua relação com Jack Kerouac quando ambos se conheceram em 1943: “Eu continuava achando que estava apaixonado por Kerouac e eu também estava apaixonado por outra pessoa, outro cara que parecia exatamente com Rimbaud porque eles eram a manifestação da sua mente, por assim dizer – eu senti que podia entrar no seu corpo através do seu texto”. Há também um poema de Kerouac intitulado Rimbaud, a partir do qual percebe-se o quanto o poeta francês foi um modelo, tanto no plano da obra como da vida (WILLER *apud* BIVAR, 1984, p. 39).

Para Cláudio Willer, antes de ser um movimento de ruptura e vanguarda, a *beat* é uma retomada de tradição, pois se alimenta dos grandes autores do Romantismo, além das vanguardas do século XX. Para esse estudioso, a *beat* inaugura uma nova trajetória da modernidade, como um dos mais significativos movimentos no início da chamada pós-modernidade, juntamente com a *Pop Art*, uma nova tendência muito influente na época, sobretudo nas artes plásticas. Portanto, essa geração faz uma ponte importante entre a tradição e a contemporaneidade.

A contribuição literária da Beat poderá ser melhor entendida se a imaginarmos como algo semelhante ao cruzamento de dois eixos, ou então de dois planos: o da tradição

e o da contemporaneidade. A marca da contemporaneidade está presente, não sob forma de alguma renovação estilística, mas sim no aspecto prosódico. Os Beat foram inovadores, em primeira instância, por não serem meros repetidores do seu “paideuma”, dos autores que eles apreciavam e com os quais se identificavam, mas sim por terem criado uma literatura oral, que incorporava a fala do seu tempo, e que explorava ao máximo as possibilidades dessa fala na produção do ritmo e da musicalidade do texto, além dessa literatura tratar de temas contemporâneos, numa linguagem contemporânea, e de corresponder a uma nova relação entre poeta e sua sociedade (WILLER *apud* BIVAR, 1984, p. 44).

No Brasil, João Gilberto Noll parece deslocado em relação à tradição literária anterior e até mesmo a seus contemporâneos. As discussões sobre a tradição romântica e os poetas malditos, principalmente Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, nos faz pensar que a influência desses poetas se faz presente na *beat* assim como uma forte referência para o autor brasileiro. Se atentarmos para as afirmações de Willer no fragmento acima, quando o estudioso salienta as marcas de contemporaneidade e inovação dos *beats* na literatura norte-americana, vemos que, respeitadas as diferenças, o mesmo se pode dizer da importância de Noll para a literatura brasileira. O aspecto prosódico em Noll e sua aproximação com a linguagem oral e com a cultura *pop* articulam-se com a linguagem de seu tempo, mais propriamente com a década de 1980, quando o romance brasileiro torna-se mais próximo dos centros urbanos e das margens sociais, e apropria-se de um impulso antinômico e anárquico. A exploração da musicalidade no texto em prosa também se faz presente no autor brasileiro, que não deixa de tratar de temas contemporâneos, aproximando, portanto, sua relação com a sociedade da qual faz parte.

Ao retomar a tradição romântica, percebemos como a relação dos poetas malditos diante do sistema repressor se repete na historiografia literária por meio de sujeitos errantes que recusam fazer parte desse aparelho autoritário. Esse movimento de retomada também não é via única de reflexão se atentarmos para as gerações que deram continuidade ao desregramento dos *beats*, nas décadas posteriores, quando os velhos *hippies* já se encontravam em casa, vivendo uma situação de “maior caretice”.

Na França, há 150 anos, os boêmios originais também viam a eterna luta de classes. Odiavam a burguesia e seus valores materialistas. Achavam-se naturalmente apartados da sociedade. Num plano elevado, por causa de seus gênios; os artistas estavam apenas sendo e não podiam ser explicados; sentiam-se no direito de alguns privilégios, por causa disso; reagiam contra as certezas e os progressos da indústria e da ciência; glorificavam a paixão, a auto-expressão, o comportamento bizarro e, claro, a si próprios; diziam-se boêmios porque achavam que viviam como os ciganos. Ao longo dos anos e das novas escolas boêmias tal espírito veio sofrendo alterações mas ainda persiste. Enquanto os boêmios na época da Revolução Francesa

glorificavam uma visão romântica dos ciganos, Kerouac, nos 50s, tinha uma visão positivamente paternalista sobre os negros (BIVAR, 1984, p. 128).

O que temos que asseverar, agora, é que a maior semelhança entre Noll e a *beat* está, sobretudo, nesse impulso ambulatório, nas viagens sem bagagens ou rumo, ou nas imagens escatológicas criadas pelos mais subvertedores. Dessa maneira, Jack Kerouac, William Burroughs e João Gilberto Noll aproximam-se. Vejamos, por exemplo, esse trecho de *On the Road*:

Pela manhã, me levantei, me lavei e dei uma caminhada pelas redondezas. Estávamos a oito quilômetros de Sabinal, entre os campos de algodão e os vinhedos. Perguntei para a gordona dona do camping se havia alguma barraca vazia. A mais barata, a que custava um dólar por dia, estava desocupada. Catei um dólar no bolso e nos mudamos para lá. Havia uma cama, um fogão e um espelho rachado dependurado numa vara, era encantador. Eu tinha de me abaixar para entrar, e quando me abaixava, ali estavam minha garota e meu garotinho. Esperamos Rickey e Ponzo chegar com caminhão. Eles chegaram com garrafas de cerveja e começaram a se embriagar na barraca (KEROUAC, 2012, p. 125).

No trecho acima, podemos identificar alguns elementos que abrangem os anseios de um sujeito errante, que estão presentes, marcadamente, em toda literatura *beat* e que também podem ser encontrados nos textos de Noll. No trecho supracitado, notamos que o personagem faz uma caminhada em meio aos campos de algodão e os vinhedos. É uma espécie de passeio típico, natural e extremamente necessário para esse indivíduo – uma imagem comum no romance *beat*: o sujeito que se levanta pela manhã e anda sem rumo dominado pela ação contemplativa, normalmente em relação à natureza. O segundo elemento é do ambulante que procura um lugar para ficar, algo rápido, nada que estabeleça raízes. Por isso, a figura das barracas, dos hotéis, das rodoviárias e dos aeroportos está continuamente presente. O terceiro elemento é a falta de dinheiro. A maioria desses personagens vive de atividades alternativas das que possam tirar um pouco para o sustento básico. São personagens vivendo do limite de suas possibilidades físicas e psicológicas; mendigos e desempregados, vivendo apenas do necessário. Outro componente comum que podemos retirar do trecho acima é a condição ruim dos estabelecimentos por onde esses ambulantes trafegam ou se estabelecem. Hotéis decadentes e lugares sórdidos que fazem parte do “caminho”. A figura do caminhão, do carro e do ônibus também está presente, e remete sempre à ideia de errância. No final do trecho da narrativa de Kerouac, os personagens embriagam-se completando o “ritual” dos vagabundos

sentimentais. Assim, o consumo de bebidas alcoólicas e o uso de drogas fecham a sucessão desses elementos.

Em *A fúria do corpo*, o romance de Noll que mais se aproxima do ideário *beat*, a errância é uma constante, como discutimos no capítulo anterior. Abaixo, especificamos um trecho desse romance que rememora o ideário *beat*, com um movimento e comportamento próximos aos do texto de Kerouac, por retratar as viagens e andanças como maneiras de esquivar-se de uma cultura normativa fincada na estabilidade.

Pegamos um conversível num rent-a-car qualquer de Copacabana, dirijo a 120 pela Barra, ponho os óculos escuros do caralhudo romano, eu vestido em vermelho e branco no melhor estilo esportivo peninsular, Afrodite num vestido de seda suíça estampada em amarelo vivo, o carro com a capota arriada nos leva por um domingo de carnaval e entra pelos caminhos da Floresta da Tijuca, a suíça grita dizendo que teve um orgasmo involuntário, eu e Afrodite nos comunicamos com eles misturando português francês italiano (NOLL, 2008, p. 163).

As viagens podem adotar outras significações nos livros posteriores de Noll. O narrador-personagem de *Hotel Atlântico* (2004) aparece muito mais melancólico que o narrador de *A fúria do corpo*. O trânsito aparece nesse romance sob outra perspectiva. Começando pelo título do livro, o hotel aparece sob o signo da transitoriedade. Atlântico nos remete à fluidez e movimento do próprio mar. No princípio da narrativa, o narrador-personagem se encontra em um hotel sem um motivo aparente para estar nele. Em um dado momento, ao subir pelas escadas, se depara com um cadáver sendo carregado. Sempre necessitado de movimentar-se, deixa o hotel, continuando uma excursão melancólica por lugares inóspitos e sem referências, se deparando outras vezes com a morte, o que aumenta a sensação de angústia na narrativa. O que vale ressaltar nesse momento são as infundáveis viagens e trânsitos dessa história. Grande parte do romance se passa dentro de um ônibus, carro ou rodoviária. O narrador passa por prostíbulos e o percurso desse personagem pelo Sul do Brasil acontece pelo interior, um caminho à margem.

– E para o Acre, por exemplo, você já foi?

Eu disse que sim, disse adeus, falei que meu ônibus ia dar partida. Eu apressei o passo, deixando o bigodudo para trás. De repente parei. Eu estava na frente de uma livraria da rodoviária. Vendiam também uma boa variedade de revistas e jornais. Eu ia entrando para folhear alguma coisa quando percebi a figura de um homem de gabardine, atrás de um desses mostruários giratórios de cartões-postais. O que me chamou atenção do homem foram os óculos escuros que ele usava, iguais aos óculos de Susan (NOLL, 2004, p. 32-33).

O que pode aproximar Noll dos *beats*, além do evidente impulso migratório, ou da negação de uma autoridade, são as imagens escatológicas, quase sempre relacionadas à prática sexual. William Burroughs é o que mais se aproxima de Noll nesse aspecto. Um dos componentes mais marcantes da literatura nolliana, assim como em Burroughs, é a exacerbação da libido, uma releitura da política do corpo. O sexo é o nirvana, libertação e exaltação. Vejamos um trecho de *Almoço Nú*, de Burroughs, que muito se aproxima da dicção de Noll. As imagens escatológicas e muitas vezes sádicas são provenientes das narrativas grotescas românticas, e aqui são empregadas frequentemente com munificência da linguagem, o que propicia uma visão menos romantizada do mundo, uma espécie de deformação da realidade.

Johnny empapa Mary com gasolina tirada de um obsceno vaso chimu de jade branco... E unta seu próprio corpo... Eles se abraçam e caem no chão e rolam sob uma grande lente de aumento fixo no teto... Irrompem em chamas com um berro que despedaçava a parede de vidro, rolavam pelo espaço, fodendo e gritando pelo ar, desfazem-se em sangue e fogo e cinzas sobre rochas escuras no sol do deserto. Johnny pula pelo quarto em agonia. Com um grito que despedaçava a parede de vidro ele fica de asas abertas para o sol nascente, sangue esguichando de seu pau... (BURROUGHS, 1989, p. 96-97).

Em Burroughs, a escatologia é uma maneira utilizada para desmembrar os arquétipos sexuais. O autor trabalha nos limites do desejo, confabulando uma espécie de anarquia sexual: “a escatologia é um ponto crítico por onde atacar a civilização ocidental, que banuiu de seu cerne, em nome da higienização, as práticas ligadas à defecação, ao sangue, à morte” (CAMARGO, 2008, p. 1). Noll, muito próximo disso, produz imagens abarrotadas de excrementos, sangue e dejetos. É uma representação antropofágica do sexo; um tipo de quadro cubista em que as figuras humanas são fragmentadas e entrelaçadas. Abaixo, um trecho de *A fúria do corpo*, em que essa violência/anarquia sexual comprova-se:

Ajoelhei por uns instantes sem palavras perto de Afrodite, fixando os olhos no sangue que se expandia se expandia sempre mais pelas veias do tecido, ajoelhei contrito e disse sem poder deixar e dizê-lo: esta é a vida. Afrodite milagrosamente já apresentava as coxas rubras e fartas da mulher, os seios brotavam e já esgaçavam o tecido branco, os lábios grossos da vagina já segregavam o suco do desejo, e tudo em Afrodite já estava ali maduro, eu ali de joelhos pedia a proteção dos risos, das florestas, dos vulcões, do sol, do ar, da lua, que a chuva caísse em torrenciais rajadas e nos inundasse dos seus providenciais elementos, eu e Afrodite no instante mais instante do Universo e o meu pau já celebrava aquele bravo esconderijo rijo [...] (NOLL, 2008, p. 137).

Notamos como esses fluidos aparecem a fim de marcar uma quebra de tabus e preceitos sexuais. Há uma libertação do inconsciente, um esvaír dos sentidos. “O gozo do sujeito narrador em falar demais, falar em jorros está diretamente relacionado ao seu estar no mundo em constante busca de continuidade. Para não morrer, o sujeito goza o tempo todo.” (CAMARGO, 2008, p. 5).

Pode-se assegurar, portanto, que a aproximação de Noll com os *beats* dá-se principalmente através da temática recorrente das viagens e impulsos migratórios, além da linguagem flutuante e experimental do texto em prosa. Os anos de 1980 e a maturidade literária de alguns *beats* tornam possíveis também outros parâmetros comparativos com a obra de Noll, que, à época, está no início de sua vida literária. Esses outros aspectos serão mais discutidos adiante.

3.1 Subversão e os Anos 80

Nos anos de 1980, outros grandes movimentos subversivos compuseram a cena cultural mundial, parte deles dividindo o entusiasmo pelos “vagabundos iluminados” das décadas anteriores: “Punk em 76, New Wave (mais fina, menos agrê) em 78, Post-Modernismo total, livre, saudável e sem culpa, nos 80s” (BIVAR, 1984, p. 131). A crise do petróleo nos Estados Unidos, entre outros condicionantes, fez ressurgir os movimentos de contracultura e o aparecimento dos enfeitados do sistema, além da promoção de uma releitura do poema “Howl”, de Ginsberg, para um momento mais recente da História:

A Contracultura – em suas mil ramificações de hippies, heads, freaks e estudantes drop-outs – baratinada por um lado, entre maus perdedores no limbo e, por outro lado, ex-heróis ex-contestadores agora milionários beneficiados do Sistema passando férias em Nassau, capitalistas sem outra energia a oferecer que carimbos, clichês e blablablás [...]. No meio do pessimismo de 1974 um *bookzine* obscuro e meio anacrônico chamado *The Savoy Book* – editado por um bando *litterati* de Manchester – trazia uma interessante reversão de Howl de Ginsberg. Era o uivo dos enfeitados do Sistema nos anos da Grande Decepção que foram os anos após-sonho (BIVAR, 1984, p. 127).

No início dos anos de 1980, muito dos *beats* já se consideravam “aposentados” das estradas e da poesia. Quem ainda exercia seu papel de escritor e inicia um ciclo de palestras pelas universidades dos Estados Unidos é William Burroughs. Grande parte da chamada arte experimental surgida nos anos 1980 foi influenciada por ele.

Gostar ou não de Willian Burroughs é irrelevante. Ele simplesmente está lá, uma presença na cultura, uma influência maciça não só na prosa dos 60s, 70s e 80s, mas também em mais de duas décadas de artes performáticas, filmes experimentais e cultura pop. Muitos novos artistas de vanguarda atual trabalham em cima das ideias de Burroughs. Além do mais, qualquer um pode abrir oficina de arte, gravar disco, virar figurinista, inventar roupas e desfiles, artes gráficas, revistas e colagens, formar uma banda, mexer com informática e desvendar mistérios da tecnocrônica (BIVAR, 1984, p. 130-131).

Na década de 1980, Burroughs ainda estava presente na cena literária americana, menos como um *underground* e mais como escritor e palestrante. Toda a cultura *pop* dos anos 80 parece ter sido de alguma maneira influenciada por esse autor, que em 1982 publica seu último livro: *Cidades da noite escarlate*.

Burroughs trabalhou dez anos em *Cities*. Esta não é, claro, uma novela convencional; mas segue uma linha coerente que só ocasionalmente sai da trilha e cai no delírio. Centrada em cinco antigas cidades do deserto de Gobi, cidades que foram, em outras eras, populadas por uma sábia e graciosa raça Black, os habitantes originais da Terra. Sucedeu algo desastroso durante um misterioso estouro atômico que fez o céu vermelho para sempre, espalhando um vírus latente tipo B-23, causando a mutação da maioria dos blacks numa raça maldosa de gente White. Completamente inábeis no controle de si mesmos e de seus apetites sexuais esses mutantes fazem brotar mamilos extras, tornam-se escarlates e só conseguem atingir orgasmo estrangulando-se mutuamente durante o ato sexual (BIVAR, 1984, p. 133-134).

Tem-se a impressão de que *A fúria do corpo* e *Cidades da noite escarlate*, escritos praticamente na mesma época, aproximam-se por apresentar comumente um projeto subversor, compostos por elementos anárquicos e excêntricos que apoderam-se de toda a obra. Vinte e três anos depois de publicar um dos mais reconhecidos livros da cultura *underground*, *Almoço nu*, Burroughs publica *Cidades da noite escarlate*, uma narrativa paradoxalmente envolvida por uma atmosfera pós-utópica, mas que não abandona seu aspecto onírico e fantasioso:

Meninos pequenos, nus, caminham ao longo das margens, jogando frutas na água e se masturbando, enquanto emitem pios de aves e ruídos de animais, rindo, cantando, gemendo, esguichando esperma, que faísca ao sol. Ao passarmos, os meninos se dobram, acenam e sorriem entre as pernas, como feixes de trigo entreabertos pela suave brisa que nos empurra até o cais (BURROUGHS, 1995, p. 198).

Nessa novela de Burroughs, que faz lembrar muito *A fúria...*, existem dois grupos inimigos: os tiranos da raça White, liderada por Skipper Nordenholz que, através de um banco

genético especial, reproduzia “hitlerettes”. Do outro lado, encontram-se “os garotos selvagens”: homossexuais e assassinos que tinham o poder de viajar no espaço e no tempo. A maior inspiração de Burroughs para essa novela foi um pirata francês conhecido como Capitão Mission, que criou na África, pelo menos um século antes das revoluções francesa e americana, uma comunidade chamada *Libertatia*. Nessa comunidade, todos os marginais da civilização tornaram-se livres da escravidão e da religião. Pensando nisso, William Burroughs pontua na Introdução do romance:

A oportunidade existiu. E foi perdida. Os princípios das revoluções francesa e americana tornaram-se mentiras pomposas na boca dos políticos. As revoluções liberais de 1848 criaram as supostas repúblicas da América Central e do Sul, com uma lamentável história de ditadura, opressão, corrupção e burocracia, fechando assim esse vasto e pouco povoado continente a qualquer possibilidade de comunas que seguissem as linhas propostas pelo capitão Mission. De qualquer forma, a América do Sul será em breve cruzadas por estradas, pontilhada por motéis. Na Inglaterra, Europa Ocidental e Estados Unidos, a superpopulação possibilitada pela Revolução Industrial não deixa muito espaço para comunas, que em geral ficam sujeitas a leis estaduais e federais e com frequência são assediadas pelos habitantes locais. Não resta simplesmente nenhum espaço para a “liberdade da tirania do governo”, pois os habitantes das grandes cidades dependem disso para o alimento, energia, água, transporte, proteção e bem-estar. Seu direito de viver onde quiser, com companheiros de sua escolha, sob leis com que concorda, morreu no século XVIII com o capitão Mission. Só um milagre ou um desastre poderia restaurá-lo (BURROUGHS, 1995, p.12).

O começo dos anos oitenta parece ter sido marcado, então, por uma mistura de utopia e melancolia causada pelas guerras e ditaduras. O neoliberalismo e a massificação do sujeito contemporâneo contribuíram para esse sentimento complexo de luto. Em entrevista ao jornal “Gay Sunshine”, lançado em 1980, Burroughs afirma:

Não quero parecer pessimista, mas tenho a impressão de que nenhum movimento revolucionário tem qualquer chance real de êxito no ocidente. São muitas as razões para isso. Uma é que o processo industrial já está muito avançado. Depois de um certo momento de industrialização, uma revolução vinda de baixo – isto é, nas ruas, nas barricadas – é completamente impraticável. Até o México já atingiu esse estágio. O que significa simplesmente que as pessoas que estão numa posição de poder são capazes de manter debaixo de seu tacão noventa e cinco por cento da população pela força, se tiverem que fazer isso, e se tiverem as armas necessárias para tal (BURROUGHS *apud* BIVAR, 1984, p. 167).

Mesmo com esse discurso pessimista, *Cidades da noite escarlate* vive da confluência de um futuro pouco otimista com ecos de uma utopia ressonante. William Burroughs, assim como Noll, reintegra essa possibilidade perdida de comunhão social, partindo da premissa comum de liberdade religiosa, política e social. Mesmo com o sentimento de fracasso, há uma

insistência naquilo que “poderia ter dado certo”, não deixando de lado seu sentimento de desprezo e luto frente as batalhas de poder, as guerras.

Trabalhamos com frequência nus, no quarto do governador, examinando os mapas com todo o corpo, efetuando cópulas rituais na frente dos mapas, animando-os com nosso esperma. O mapa principal é a Visão Geral, mostrando toda a área atual de ocupação, de Cartagena no lado do Atlântico até as Pearls Islands no Pacífico, e para o norte, até um ponto 150 quilômetros ao norte da Cidade do Panamá. Os alfinetes verdes no mapa indicam as cidades ocupadas pelos guerrilheiros. Os alfinetes pretos designam as áreas ocupadas pelos espanhóis (BURROUGHS, 1995, p. 174).

A satirização da guerra e o discurso libertário de Capitão Mission, que queria tornar livres todos os escravos do mundo, vivendo em uma comunidade sustentável onde todos teriam suas liberdades garantidas, é assumida – mesmo que por uma postura variável – pelos “garotos selvagens” em *Cidades da noite escarlate*, e também pelo casal-protagonista de *A fúria...*,

Afrodite segura na minha perna dilatando as narinas porque é Carnaval e o Carnaval é o momento de encarnar definitivamente na sua missão de justiceira na vanguarda da luta dos oprimidos machucados humilhados fodidos Afrodite Barbarela Bela encontra passionária seu êxtase triunfal ao som agora do Navio Fantasma Wagner já não cabe nas cinco linhas da pauta que lhe deram e transborda pelas cordilheiras dos picos mais altos do Universo (NOLL, 2008, p. 165).

Há, também, alguns outros aspectos que aproximam Noll de Burroughs. A cidade ocupa um lugar de destaque nessas duas narrativas e em praticamente todas as narrativas desses autores. A representação invade as margens dos espaços urbanos, evidenciando hábitos e identidades do submundo dos grandes centros, mesmo que esse submundo não se apresente de forma elucidativa, representando uma cidade real. A atmosfera grotesca, ou a escatologia propriamente, é outro ponto de aproximação desses dois autores. O narrador de *A fúria...* se despe de qualquer recato que o possa impedir de dizer uma palavra ou expressão “ordinária”, tendo, pois, um sentimento menos romantizado em relação à sociedade.

[...] precisava ser profissional ao menos uma vez na vida, era meu caralho que contava e não informações sobre cantatas, o homem segurou meu pau, tirou ele pra fora, deitou comigo num sofá branco, foi tirando minha calça, camisa, e entrou numa sessão de chupada, o negócio do homem era chupar e comecei até gostar até que ele enfia o dedo pelo meu cu adentro e pensei em cortar aquela brincadeira, doía aquele dedão no meu cu, mas logo vim a mim e pensei o homem tá me pagando o que pedi, me dá o dinheiro gritei um pouco alto demais pra ocasião, o homem se assustou e procurou no bolso da calça as três notas de mil e lá vieram elas, novinhas pra minha mão, ah sim assim que eu gosto, falei isso me sentindo um pouco ridículo (NOLL, 2008, p. 106).

As relações homoeróticas, tanto em Noll como em Burroughs, se dão de uma maneira muito visceral, excessiva e hipermimética. O corpo e as relações sexuais são proeminentes, dissolvendo os limites do erotismo. As relações homoeróticas estão associadas à transgressão moral, e a maneira “libertina” de representar o ato sexual demonstra abertamente um recôndito do instinto humano associado tanto aos prazeres do corpo, quanto aos prazeres do espírito. As figuras ligadas ao cristianismo subvertem um modelo religioso senso-comum, para encontrar uma nova forma de espiritualidade ligada ao sexo. Diferentemente de Marques de Sade¹⁰, por exemplo, que recusava por completo a figura de Deus em nome de uma revolução moral, o erotismo em Noll e Burroughs associa-se a figuras espirituais e mitológicas a fim de estabelecer um novo modo de associação. Por isso, principalmente em Noll, a representação do sexo, mesmo que de maneira escatológica, relaciona a ideia de orgasmo/gozo a epifanias espirituais.

[...] ontem foi um bedel de uma escola que queria feri-la com cravos como os de Cristo, queria porque queria pregá-la em cruz, mãos e pés contra a porta e ela ainda viu charme nisso tudo, é louro de olhos azuis ela argumentou efusiva, ele dizia que há ouro no seu cativeiro, e que é nesse cativeiro que ele quer redimir o mundo dos pecados, mas quer redimir o mundo dos pecados no cativeiro de uma mulher como Afrodite porque Afrodite viveu até a última instância do pecado mas tem a santidade inata para ressurreição (NOLL, 2008, p. 86).

Burroughs, que ficou conhecido na década de 1950/60 pelo seu experimentalismo literário com a técnica *cut-up*¹¹, em *Cidades da noite escalarate* constrói uma narrativa mais linear. Enquanto isso, Noll está dissolvendo paradigmas estéticos, experimentando alternativas técnicas e possibilidades literárias, já em seu primeiro romance.

3.2 Ansiedade espiritual

Um sentimento melancólico pode ser fruto da coibição de valores considerados essenciais para um indivíduo. A coerção de tais valores implica um enlutamento chamado por

¹⁰ Marques de Sade (1749-1814) foi um escritor francês aristocrata controverso aos padrões sociais vigentes na época em que viveu. Tem uma extensa obra e diversos livros de sua autoria foram escritos enquanto estava preso na prisão de Bastilha. Para se ter uma ideia de sua importância, seu nome deu origem ao termo sadismo, definido como perversão daquele que procura aumentar a intensidade do prazer sexual produzindo sofrimento em outros.

¹¹ A *cut-up* é uma técnica literária que preconizava a não-linearidade narrativa, com textos literários recortados aleatoriamente.

Dóris Peçanha de “ansiedade espiritual”. Segundo a estudiosa, quando a “ansiedade espiritual” atinge amplamente um grupo de pessoas, esse estado de angústia está indissociavelmente ligado ao momento histórico em que essas pessoas estão inseridas, e assim ela explica:

Paul Tillich distingue três tipos de ansiedade de acordo com as direções em que o não-ser ameaça o ser: ansiedade ôntica (do destino e morte), ansiedade moral (de culpa e condenação), ansiedade espiritual (do vazio e da perda de significação); e, preferencialmente, situa-se ao fim de cada Era, quando as estruturas de poder, crença e significação desintegram-se, deixando o indivíduo com métodos de proteção conhecidos, mas ineficazes, dada a situação geral de mudança (PEÇANHA, 1988, p. 13).

Segundo Peçanha, a economia “racionalizante” do “*laissez-faire*”¹² fez com que houvesse um processo de desumanização e mecanização do indivíduo. “A dicotomia espírito-corpo do século XVII converteu-se numa separação radical entre razão e emoção” (PEÇANHA, 1988, p. 17). Para essa estudiosa, a alienação do homem moderno em relação ao mundo natural transformou-se, sob o impacto da bomba atômica e as recorrentes ameaças de guerras termonucleares, em profundo sentimento de solidão. As diversas configurações de governos ditatoriais e reacionários contribuíram para esse estado patológico de melancolia, principalmente entre os grupos jovens. Chega-se, dessa maneira, durante o século XX, a um estado em que o homem sente-se vazio espiritualmente e despido de significação.

O sentimento de melancolia e desalento é muito recorrente nas primeiras poesias de Allen Ginsberg, como percebemos no poema abaixo:

Sinto-me como se estivesse
no fim e portanto estou acabado.
Todos os fatos espirituais que percebo
São reais mas não escapo
À sensação de estar encerrado
E à sordidez do ser,
À inutilidade de tudo quanto
Vi, fiz e disse (GINSBERG *apud* PEÇANHA, 1988, p. 18).

Se compararmos esse poema com um trecho de *A fúria do corpo*, podemos detectar uma proximidade poética que pode ter sido causada pelo sentimento comum de vazio espiritual. O sentimento confuso de fracasso e melancolia tem certo espaço na narrativa,

¹² Expressão máxima do neoliberalismo econômico, o *laissez-faire* é uma filosofia capitalista predominante nos Estados Unidos e Europa no final do século XIX e início do século XX, que defendia o livre funcionamento do mercado, sem nenhuma intervenção do Governo, ou apenas aquelas intervenções indispensáveis para proteger os direitos de propriedade.

sendo consequência das desilusões provocadas pela tirania do sistema autoritário, pela falta de saída nos planos cultural e espiritual, como observamos no trecho abaixo:

Saio da casa arruinada, saio sim, 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, depois de ter me insurgido contra o tempo em vão caminho por ruas onde o frio de agosto me gela os ossos embora eu já não tenha nenhum fantasma a conservar na geladeira, tem uma praça que procuro quem sabe a destruíram, quem sabe prédios se ergueram sobre ela (NOLL, 2008, p. 246).

Assim como Ginsberg, acredita-se que Noll, na fase inicial de sua obra, divide-se conflituosamente entre a melancolia e a reação contra esse estado patológico de ansiedade. Essa reação aparece, sobretudo, por meio da subversão política, moral e também literária. Por essas e outras considerações podemos aproximar esses dois autores, considerando as reações culturais ou literárias a favor da inibição das emoções e dos desejos.

Os *beats* enfrentaram esse estado patológico de ansiedade questionando valores e contribuindo para o aparecimento de novas ideologias, enfrentaram certo conformismo e a pretensa segurança dos seus contemporâneos para que esses questionamentos pudessem ser validados. No poema “O uivo”, Ginsberg já superava seu estado melancólico inicial, identificando e problematizando a brutalidade capitalista.

Segundo Peçanha, via-se em todo ocidente jovens tomando posições subversivas e radicais. Talvez por falta de uma tradição de esquerda nos Estados Unidos, os *beats* “foram os que melhor compreenderam que o inimigo não é o capitalismo, mas a tecnocracia alimentada por uma especialização que desenvolve ardis cada vez mais engenhosos para sutilmente conseguir nossa aquiescência” (PEÇANHA, 1988, p. 19). Sendo assim, essa geração consegue detectar um problema social, mas partindo de uma remodelação pessoal para depois encarar ou projetar essas ideias coletivamente. Essa reforma de si mesmo inclui um novo modo de vida, novas maneiras de convívio social e novos parâmetros estéticos, contrariando diversas normas.

Dóris Peçanha ainda afirma que a valorização da razão em detrimento das demais faculdades humanas ou, ao contrário, o uso exclusivo da emoção confunde o indivíduo moderno. Essa forma dicotômica de avaliar o homem – razão *versus* emoção – limita ou obstrui nossa relação com a realidade, fazendo com que adaptemos nossa conduta à sua configuração. Para Peçanha, os estudiosos do comportamento humano deveriam destituir-se de uma “cosmovisão científica” totalizadora para discutir uma visão subjacente da realidade.

A exploração do não-intelectivo foi uma façanha da *beat* que não só questionou os fundamentos da sociedade tecnocrática, mas disseminou conceitos para uma nova cultura.

As contradições e falácias denunciadas por essa geração e todo seu projeto de rebeldia não puderam ser consumados em sua real projeção em função da força manipuladora do autoritarismo estatal norte-americano. Grande parte das suas contestações foi ofuscada pelos meios de comunicação de massa que desvirtuavam seus discursos enxergando-os meramente como um fenômeno comportamental. A euforia dos movimentos rebeldes dos anos de 1960 e 1970 alimentava, distorcidamente, a função de entretenimento da mídia e desviava a atenção da população dos assuntos mais importantes em relação à política. Os meios de comunicação social banalizavam a excentricidade de tais movimentos e mostravam à população uma espécie de espetáculo truanesco.

Na década de 1980, a ebulição cultural do festival de Woodstock ganha uma versão “pequeno-burguesa”, para não dizer caricata aqui no Brasil – não pelos artistas em si que dela participaram, mas pela maneira como foi projetada. Em 1985, cria-se o maior evento de rock do país a serviço do Estado: o Rock in Rio. O maior sinônimo de rebeldia jovem, o rock, foi transformado em sensacionalismo comercial. O local do festival foi cuidadosamente selecionado, propagando os valores da sociedade de consumo, reforçando a ideia de conforto e comodidade, com milhares de seguranças e soldados da polícia militar e “85 mil metros quadrados só de anfiteatro; três palcos móveis; camarins com banheiros, salas de estar, restaurantes e todo conforto para artistas e técnicos; segurança para dar e vender” (MANCHETE *apud* PEÇANHA, 1988, p. 105). Tudo isso acontecia no mesmo ano em que o Brasil elegia o primeiro presidente civil após duas décadas de ditadura militar: uma maneira arguciosa de desviar a população dos acontecimentos políticos importantes do país. Peçanha justifica, como decorrência disso, o atraso do Brasil em absorver os movimentos de rebeldia que circulavam pelo mundo ocidental:

Em 1984 ocorreu em nosso país a exploração da literatura Beat com 30 anos de atraso. Se, por um lado, o momento em que isso se dá parece não ter importância e ser uma simples decorrência do atraso com que recebemos as produções dos países desenvolvidos, por outro, parece responder a uma necessidade cultural de renovação, de abertura para o até então publicável, de busca nos caminhos avessos ao sistema, de novas alternativas de vida uma vez que o modelo importado há 20 anos já demonstrou amplamente seu espírito genocida aplicado a nossa “coreografia de índio”. Será por acaso que a procura da literatura Beat (veja-se o crescente número de publicações da L&PM e Brasiliense) coincide com a mobilização da sociedade brasileira em busca do direito de gerir seu próprio destino? (PEÇANHA, 1988, p. 106).

Para Peçanha, o grande inimigo da geração *beat* e da contracultura, além da força manipuladora e neutralizadora do Estado, estava dentro do próprio movimento. Os *beats* negaram completamente a realidade, entregando-se ao irracional, sendo conduzidos por forças impulsivas. Para essa estudiosa, a negação completa do sistema ou da racionalidade, implica a subtração ou supressão do representante psíquico paterno. Ainda afirma que não pode haver uma revolução efetiva fundamentando-se essencialmente no escapismo:

Segundo André Stéphane, não pode haver revolução fundada em uma negação da realidade. Os Beats, que mostraram os exageros da racionalidade tecnocrática, caíram na situação antitética de negar o sistema como um todo e, ao fazê-lo, suprimiram o representante psíquico da figura paterna. Ora, o espírito revolucionário conduz a substituir o pai e não simplesmente a banir a relação paterna. Entende-se tal supressão na medida em que os pais (figuras masculinas) da geração Beat foram homens fracos ou ausentes, possibilitando que seus filhos permanecessem fixados no universo pré-edipo, ou seja, naquele dominado pela mãe (PEÇANHA, 1988, p. 106).

Peçanha afirma que, para a Psicanálise, a ausência do representante psíquico paterno implica de um modo geral na negação da realidade, fazendo com que esses indivíduos permaneçam no universo pré-edípico, em que os sentimentos e as emoções predominam e são interligados ao representante psíquico materno.

Os Beats apresentaram traços característicos das fases de desenvolvimento anteriores ao Complexo de Édipo como a bissexualidade, o narcisismo através do qual negaram a dimensão temporal permanecendo como eternos adolescentes, e o predomínio dos desejos instintivos sobre sua repressão. Dominados pelo princípio do prazer, mas não desejando ceder ao incesto, erigiram defesas como homossexualidade que possibilita “uma regressão desde o conflito edípico até uma posição oral e passiva” (PEÇANHA, 1988, p. 107).

Peçanha ainda assegura que o uso de drogas faz com que o *beat* retorne a um passivo e despreocupado “estado nirvânico” da primeira infância, quando o seio da mãe satisfaz por completo a necessidade da criança. A retomada aos níveis psicóticos da personalidade permite uma gratificação alucinatória dos desejos, o que estava implícito em toda relação da *beat* com os variados usos de entorpecentes. Essa estudiosa afirma que as características pré-edípicas da personalidade estão presentes nos autores dessa geração variantemente com maior ou menor grau.

O movimento Beat mostrou o vazio espiritual em que se assentava o *establishment*, questionou suas estruturas, apontou novas formas de viver, vigorou como expressão

ficcional, mas sucumbiu tragicamente às forças de desintegração interna e externa. Constituiu um dos sonhos perdidos dos anos 60, a matriz onde se gestava um frágil mundo alternativo e que, sendo parte integrante da contracultura, era tudo quanto se dispunha para enfrentar o totalitarismo tecnocrático. Enfim, os Beats buscaram uma revolução mas foram incapazes de concretizá-la porque, enquanto antiédipos, foram negadores da história e portanto incapazes de realizar politicamente um projeto histórico (PEÇANHA, 1988, p. 108).

A comum característica de toda essa geração, como asseverado, é o impulso ambulatório. Através das andanças contínuas os *beats* expressam ao mesmo tempo o seu “desejo de mudança e o desejo de reter e reproduzir o passado” (PEÇANHA, 1988, p. 107). Esse passado seria o mundo materno figurado frequentemente como busca da natureza e do Oriente (nascente), especialmente as religiões destituídas de um pai-salvador absoluto e totalizante.

3.3 Por uma hipertrofia dos sentidos

Nesse momento há que se pensar que, diferentemente dos *beats*, que partiram de um estado inicial de melancolia e ansiedade, Noll percorre um caminho diverso. O autor gaúcho deixa de lado a literatura hiperrealista de *A fúria do corpo*, para produzir personagens esvaziados, enlutados e solitários, que vivem da inércia das experiências opacas. Há que se pensar também que há negação da realidade em *A fúria...*, tendo em vista que a atmosfera de brutalidade trazia aos personagens certo sentimento tortuoso que era suprimido por meio do uso de drogas. Vale ponderar que o estado alucinatório dos personagens desse romance não é causado apenas em função das drogas, mas é determinado pela constante fome, pela flagelação do corpo e pelo choque natural de um sujeito debilitado frente à tragicidade da violência e das políticas públicas excludentes. Há que se discutir também a recorrente busca pela paternidade em Noll. A ausência da figura paterna nesse autor produziu diferentes efeitos que podem ser observados em toda sua obra.

A ideia de hiperrealismo na literatura advém principalmente das artes plásticas, quando se pretendia ampliar a percepção da realidade objetiva, gerando diversas sensações e interpretações subjetivas pelo observador. O hiperrealismo aparece em Noll quando temos uma hipertrofia de detalhes relacionados ao escatológico, às minudências de figuras sórdidas e dos atos sexuais. Em *O hiper-realismo interfere na fantasia?*, David Leo Levisky conceitua:

O movimento surgiu nos Estados Unidos na década de 1960. Ele parte do fotorrealismo, movimento que procura, graças às evoluções tecnológicas, ampliar a

percepção da realidade objetiva. Essa hipertrofia perceptiva sugere a existência de motivações racionais e irracionais capazes de mobilizar processos íntimos, plenos de detalhes e de forma ampliada de uma realidade objetiva não perceptível habitualmente pelos nossos sistemas sensoriais. Entretanto, é possível imaginar a existência de um conjunto de conhecimentos a respeito de uma dada realidade, adquiridos ao longo do tempo (LEVISKY, 2012, p. 84).

Em *A fúria do corpo*, a escatologia é representada, sobretudo, através dos atos sexuais, e é quando o hiperrealismo mais se apresenta. Há uma evidenciação do corpo, representado de maneira violenta, através de um erotismo declarado e impetuoso. Por isso, há uma confluência de palavras e expressões correlacionadas a sangue, esperma ou fezes. Essa espécie de sadismo – que lembra muito o próprio Marquês de Sade – também não deixa de ser uma provocação aos modelos estéticos burgueses de literatura, como observados no fragmento abaixo:

[...] tenho ganas de cagar o quarto inteiro, jogar merda nas paredes, no teto, me matar em meio à merda, que venham os repórteres, que noticiem os fatos, que me coloquem assassinado na merda numa foto de quatro colunas, que me exponham à curiosidade pública, um menino morto num ato criminoso e fétido, o corpo novo profanado por sua própria merda, eis o que verão dos doutores da lei a enunciar besteiras jurídicas e pedir calma à população, já sinto o cheiro degradado, meu corpo inerte recebendo os flashes da vergonha, mas a verdade do fato ninguém pega: eis a verdadeira insurreição do menino, eis a plebe do seu reino escondido, eis o cativo, eis o cão esfaimado já sem a esperança do seu osso, eis a definida lassidão de quem um dia retesou seu arco e não encontrou o alvo, eis a miséria que sustém os poderosos a sua flama de mentiras (NOLL, 2008, p. 241).

Em sua tese de doutoramento, Fábio Figueiredo Camargo analisa três obras de Noll sob três vieses: a autobiografia ficcional, o homoerotismo como prática antropofágica e a paternidade na e da escrita. Para esse estudioso, a literatura de João Gilberto Noll passa, com *A fúria do corpo*, por um primeiro momento de hiperrealismo, retomando o referencial realista ou hiperrealista de parte da literatura brasileira produzida no final dos anos de 1970. A partir do romance *A céu aberto* (1996), a literatura nolliana assume novas direções, tornando-se mais metaficcional, como já se evidenciou anteriormente. O próprio Noll, em entrevista, refere-se a isso:

Acho que faz parte, não de uma evolução no sentido de aprimoramento, mas de um trajeto. Deixei de lado um certo hiperrealismo, no sentido de citar nomes de rua, das geografias. Me despojei disso. Queria um teatro dentro do romance, em termos de instantaneidade, presentificação. Acho que estou ganhando em capacidade alegórica e que houve até uma radicalização entre *Harmada* e o novo livro [*A céu aberto*]. Isso reflete também uma homogeneização pictórica do nosso tempo, no que pode ter de bom ou ruim (NOLL *apud* CAMARGO, 2007, p. 12).

A partir dessa declaração do autor, Fábio Camargo afirma que o narrador de *Lorde* (2004) e *Berkeley em Bellagio* (2002) perde o princípio “naturalista” que o narrador de *A fúria...* apresenta, e assume um “teatro dentro do romance” com uma narrativa metaficcional, com sequências nômades e enredo vertiginoso. Para esse estudioso, encontra-se na literatura de Noll certa continuidade de alterações modernistas utilizadas no texto em prosa, como o uso de coloquialismos, a mistura de gêneros e a metalinguagem. Ele afirma que a literatura de Noll advém dos anos 1970, quando a literatura brasileira precisa conviver com o regime militar, a censura e a perda de *status* para a televisão. Isso fez com que o romance dos anos 70 recodificasse suas estruturas básicas sendo impelido, portanto, a novos procedimentos narrativos. Esse experimentalismo literário é encontrado, por exemplo, nas obras de Sérgio Sant’Anna, de Ignácio de Loyola Brandão, de Ivan Ângelo, de Renato Pompeu, de Carlos Sussekind ou de Paulo Francis. Parafraseando Renato Franco, Fábio Camargo assegura:

Para Renato Franco, esses textos experimentais interessam-se em ir mais além, criando produções tipicamente literárias a partir de dados concretos da realidade, utilizando-se de estratégias que beiram o cinematográfico, o televisivo, mas compondo-se de fragmentos e montagens, o que faz com que sejam diferentes da produção da qual são contemporâneos. A literatura era o que interessava no sentido da discussão do próprio fazer literário e das identidades desses narradores que colocavam em xeque a produção literária em tempos bicudos — políticas do texto, como Renato Franco vai demonstrar, produzidas ao criticar a ditadura militar de forma metafórica através do ataque aos grupos produtores e colaboradores da mesma (CAMARGO, 2007, p. 15).

A virada dos anos de 1970 para os de 1980, aqui no Brasil, assistiu a produções que abordavam assuntos mais recorrentes e próximos do cidadão comum. Por isso a literatura começa a tratar da violência das cidades, abordar as periferias dos grandes centros urbanos, os prostíbulos, os *bas fonds*, entre outras temáticas. Acredita-se, portanto, que o submundo das grandes cidades latino-americanas e o discurso do que poderíamos chamar de *underground* nunca estiveram tão presentes na literatura brasileira. Fábio Camargo, citando um estudioso da literatura nacional das décadas de 1970 e 1980, Karl Erich Schollhammer, segundo o qual teria havido uma ressimbolização da realidade dos confrontos sociais no submundo dos grandes centros urbanos na literatura dessa época, diz que:

[...] a literatura se depara com os limites da representação, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibição na sua forma mais concreta. Desta forma, a batalha ocorre dentro da linguagem, num embate entre a literatura subversiva e o discurso afirmativo, definindo o que merece ser considerado “real” ou não. No centro da criação literária, o esforço poético visa a criar, ficcionalmente, efeitos de “realidade”, através das emoções mais violentas, e não prazeres ilusórios. (SCHOLLHAMMER *apud* CAMARGO, 2007, p. 16).

Dessa maneira, entende-se, a partir de Schollhammer, que a literatura desse momento fazia-se sob a imagem de “transrealismo”, o que se pode entender como “expressão do real além da realidade”. A revitalização da linguagem poética era necessária para que houvesse uma comunicação entre o real e o ficcional, em busca da ideia de uma “suprarrealidade”.

Nos centros urbanos das grandes cidades, a violência e o “choque de realidade” aparece horizontalmente. A urbe torna-se, portanto, uma figura-símbolo da literatura dos anos de 1980. Junto com ela, aparece uma linguagem reinventada, que cursa sua trajetória num liame sutil entre ficção e realidade.

A cidade seria esse lugar no qual a violência fundadora mostrar-se-ia de forma anárquica e horizontal e, por isso mesmo, mais contagiosa. O autor analisa, a partir desse ponto, *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, e o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, nos quais os indivíduos misturam-se à cidade e os cenários urbanos violentos por se confundir com os próprios corpos dos sujeitos. É nesses autores que Schollhammer encontra a relação estabelecida entre cidade, violência e sujeito. Nessa relação, o sujeito acaba por sucumbir a toda e qualquer manifestação violenta da cidade, da qual ele é também um agente (CAMARGO, 2007, p. 17).

A representação da cidade em Noll não aparece como fato ilustrativo ou como “espelho” de uma realidade. A representação em *A fúria do corpo* é desvirtuada quando há uma exacerbação da subjetividade poética. Por isso a cidade aparece como Cidade, uma reiteração simbólica e poética do real, o que não dispensa o rastro das “realidades” ou das “socialidades”.

Conte que nos olhamos e nos achamos bonitos como recompensa e que você toca na minha bali e eu puxo a pele do teu babu escondidinhos no terreno atrás da Boate Night Fair e nessas ocasiões não largamos o corpo um do outro porque estamos na Cidade e ninguém tá aquela hora pra receber um casal que pede apenas um banho, ninguém acredita assim em dois que não têm ainda cara de terem saído do fundo da miséria, não somos ao menos José e Maria contendo o doce menino em fuga para o Egito (NOLL, 2008, p. 25).

A partir dessas reflexões perguntamos se, paradoxalmente, o hiperrealismo escatológico de Noll não produz um efeito contrário, ou seja, a negação da realidade, escapismo; pois a brutalidade do real em Noll causa vertigem, um estado de embriaguez ou deturpação do real.

No ensaio já citado de David Levisky, aproxima-se o hiperrealismo do surrealismo, diferenciando-os a partir do modo de representação. Para Levisky, o hiperrealismo é a representação hipertrofiada de uma realidade objetiva, externa ao sujeito, enquanto o

surrealismo é uma representação hipertrofiada do mundo inconsciente, aspectos ampliados da esfera subjetiva. Entretanto, para esse psicanalista, a recepção de uma obra hiperrealista é relativa, pois o conjunto de conhecimento desse receptor acerca de uma dada realidade interfere no modo de interpretação e recepção.

São conhecimentos que possibilitam uma percepção intuitiva de uma realidade objetiva não detectável pelos sistemas sensoriais. A intuição conduz o artista a buscar recursos para transformar em imagens, sons ou palavras algo que ele tem como ideia dentro de si. Os processos técnicos procurados pelo artista surgem como subsídios para a realização de uma fantasia consciente ou inconsciente configurada total ou parcial em sua mente. A ampliação da realidade objetiva promove sensações e interfere nas interpretações subjetivas vividas pelo observador (LEVISKY, 2012, p. 84).

O rastro surrealista em Noll coexiste com o realismo escatológico a partir do momento em que a ampliação da realidade objetiva torna-se tão crua que o efeito de sentido produzido por essa representação é de estranhamento. A sordidez das imagens criadas por Noll também aguçam os sentidos do leitor, resultando num estranhamento em relação às representações extravagantes, algo que rememora as narrativas grotescas românticas:

[...] e estava ali o mendigo deitado na calçada com a braguilha aberta e um caralho enorme adormecido, paro, me inclino, chamo o mendigo com um acorda companheiro, ele escancara os olhos, eu abano as moscas em volta do corpo caído na calçada, pergunto se ele quer ganhar alguns trocados pra cachaça, pego sua mão e entro com ele pelo terreno baldio, peço que ele mostre o pau, tou pagando só pra mostrar o pau, ele mostra o caralho mais enorme que já tive oportunidade de ver, digo agora deixa eu pegar na tua pica, tou pagando mais um copo de pinga só pra pegar na tua pica, é um bicho vivo e volumoso que endurece na sua mão, abaixo a calça estrapeada e fedorenta do mendigo e peço pra olhar a bunda dele, tou pagando mais um copo só pra olhar sua bunda (NOLL, 2008, p. 129).

Nesse momento há que se refletir como se constrói a relação entre o texto de Noll e a realidade objetiva e empírica sobre a qual discutiremos anteriormente. Se por um lado vemos *A fúria...* como um texto que questiona a lógica de uma dada realidade ou contexto, por outro, vemos que também há uma distorção desse panorama. Desse modo, ao aproximar esse romance de um contexto histórico, ponderamos que não há aqui a intenção de marcar fielmente esse contexto. Ao discutir sobre a distância entre a realidade e ficção nos textos de Noll, Fábio Camargo afirma:

Esse abismo entre o que é a realidade e o que não é separa a escrita de João Gilberto Noll de outras escritas contemporâneas. Essa dificuldade em lidar com a realidade e sempre estar a escrever sobre a representação e não querer a mesma repete-se a tal ponto que fica impossível separar a escrita da vida. É realmente um trabalho insano.

Nadar contra a corrente da sociedade do trabalho e do consumo através da escrita. Aqui João Gilberto Noll se parece com o escritor de *A céu aberto*. Não há mais espaço para a arte ou só há a possibilidade de colar a arte ao real ou fazer dela dessa forma esquizofrênica, a única maneira de viver a realidade. O próprio autor reconhece-se como um esquizóide e, portanto, sua literatura, tão colada a essa experiência de sujeitos que perambulam, contemplativos, que muitas vezes não saem de si mesmos apontaria para a pouquíssima distância entre o sujeito empírico que imprime sua voz em um texto sobre um narrador escritor e a experiência singular com a realidade e a linguagem dessa personagem (CAMARGO, 2007, p. 47-48).

Tem-se a impressão de que o texto de Noll marca muito mais um sentimento de uma época, que um retrato desse cenário, e por isso as relações subjetivas que o autor tem em relação a esse contexto, na verdade, é que povoam suas narrativas.

3.4 A busca da paternidade

Outro componente sobre o qual vale agora refletir é a busca aflita por uma paternidade distante, dilacerada. Em muitas histórias do autor, mesmo que pouco notável, a caminhada está arrolada a uma sensação de perda, intrínseca à figura paterna. Em toda obra de João Gilberto Noll a questão da paternidade é recorrente. Já no primeiro livro do autor, encontramos em quase todos os contos a relação entre pai e filho marcada por uma ausência ou um conflito. Em “O meu amigo”, “A virgem dos espinhos”, “O filho do homem”, “Cenas imprecisas”, “A construção da mentira”, “A vida” ou o próprio conto que dá título ao livro, “O cego e a dançarina”, a figura paterna aparece de alguma maneira evocando quase sempre uma desordem identitária por parte do filho ou filha e uma imagem autoritária por parte do pai. Além desses exemplos, o que talvez seja mais importante referir no momento é o conto intitulado “Alguma coisa urgentemente”. Nessa história, um adolescente convive com o desaparecimento e/ou o aparecimento repentino do pai que não explica ao filho seu comportamento. O pai, que reaparece sempre dilacerado, machucado, sem braço ou dentes, foi preso em 1969, sendo essa data referência direta à ditadura militar. Por isso, a figura ausente do pai representa também uma orfandade provocada pelo regime ditatorial no Brasil, analogia, pois, claramente política.

Não gostava de constatar o quanto me atormentavam algumas coisas. Até meu pai desaparecer novamente. Fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento. E eu já tinha me acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, porque vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali. Ah, me esqueci de dizer que meu pai tinha deixado algum dinheiro no cofre. Esse dinheiro foi o suficiente para sete meses. Gastava pouco e procurava não pensar no

que aconteceria quando ele acabasse. Sabia que estava sozinho, com o único dinheiro acabando, mas era preciso preservar aquele ar folgado dos garotos da minha idade, falsificar a assinatura do meu pai sem remorsos a cada exigência do colégio (NOLL, 2008, p. 14).

Em Noll, a presença do pai está interligada à função autoridade e isso impossibilita o indivíduo reprimido, hierarquicamente abaixo – nesse caso o filho – de construir sua própria identidade ou liberdade. Ainda no conto “Alguma coisa urgentemente”, o filho vive dos deslocamentos e das inconclusões; parece não possuir nada além da presença/ausência do pai. Sendo assim, a sua identidade parece escavacada e apenas depois da morte do pai/autoridade o filho poderá viabilizar seu próprio nome. Por isso vale ressaltar que o anonimato nas narrativas de Noll pode estar atrelado à figura da paternidade/autoridade que impossibilita a incursão de uma nova história, uma narrativa própria:

Com a morte do pai, o sujeito passa a ser nomeado, como se da morte da autoridade o sujeito ganhasse a possibilidade do nome, como se agora ele pudesse desenhar a sua identidade, fazer outra história de sua vida. Mas esse narrador tão desterritorializado não sabe o que fazer e, por isso, está na premência de identificar-se com algo no mundo, mas não sabe com o quê. Narrar é a única forma de se fazer enquanto sujeito, mas não sabe muito bem o que narrar. É o que parece nos dizer esse narrador em uma situação limite — a adolescência, a orfandade —, sem saber exatamente o que fazer com essa vida sem a figura paterna que nunca cumpriu sua função (CAMARGO, 2007, p. 59).

Nesse sentido, a morte do pai seria necessária para que houvesse a construção de um nome próprio, uma história. Fábio Camargo afirma que a figura de autoridade/ paternidade surge no berço da civilização ocidental, na Grécia e no Mediterrâneo, quando, na mitologia grega, as deusas da fertilidade são substituídas por um novo Deus absoluto: Zeus. Esse novo Deus reprime as deidades femininas, alterando as funções das mulheres na cultura ocidental, marcando a transição do sistema matriarcal para o patriarcal.

Exemplar dessa alteração cultural de transição do sistema matriarcal para o sistema patriarcal é a obra de Ésquilo, *As Eumênides*, em que Orestes é defendido por Atena contra a fúria das Erínias, as eumênides do título, que vieram para vingar o assassinato de Clitemnestra, a mãe deste. Atena representa a nova mentalidade do patriarcado, no qual é permitido o assassinato da mãe, pois causou a morte do marido. Na sociedade ligada às forças da terra, o crime de matricídio não seria perdoado, mas, a partir do reinado de Zeus, o matricídio é tolerado e o parricídio é que passa a ser um tabu. O fato tem raízes na história da paternidade, pois Zeus só sobe ao trono dos deuses depois que os homens descobrem seu poder e sua participação na procriação, o que, segundo Jacques Dupuis, ocorre no 5º ou 4º milênio antes de Cristo (CAMARGO, 2007, p. 59-60).

Ao descobrir o papel masculino na procriação, os homens fortalecem seu poderio por séculos de cultura ocidental, o que lentamente teria influenciado as religiões e organizações sociais do ocidente. Para Sigmund Freud, o inconsciente levaria sujeito/filho a desejar a morte real do pai, mas como essa morte é tabu em nossa cultura, resta à literatura/arte proclamar essa morte simbolicamente:

Apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais — graças à ilusão artística — como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da “magia da arte” e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuítos mágicos (FREUD, 1999, p. 97).

Uma das maneiras de se livrar da presença da autoridade do pai está na tradição literária. É através da arte que se mata a presença da autoridade, pois o novo é sempre uma imitação, negação, emulação ou apropriação do que já foi feito, mais necessariamente dos clássicos, por isso tudo aquilo que foi escrito antes é levado em consideração mesmo que inconscientemente. O escritor latino-americano, assim, estaria completamente à mercê, condenado à obediência de sua origem. Dessa maneira, o novo escritor apropria-se de sua origem/paternidade literária, roubando-a e lendo-a de maneira errada, produzindo o novo/identidade a partir dos restos.

A autenticidade do grande texto está justamente no fato de o grande escritor ou grande poeta conhecer a produção anterior à sua e tentar reescrevê-la, lendo-a de forma errada. Esse erro produziria uma nova grande obra, mas sempre em contato com a obra passada sem a qual ela não poderia existir. É como se a identidade do grande texto novo devesse passar obrigatoriamente pela identificação com o grande texto anterior. Metaforicamente, a paternidade do texto anterior deve ser reconhecida no texto novo, que deve seus caracteres ao seu Pai criador. Para Harold Bloom, seguindo Soren Kierkegaard, “aquele que se dispõe a trabalhar dá à luz seu próprio pai” (BLOOM *apud* CAMARGO, 2007, p. 64).

A questão da paternidade em Noll poderia ser estudada por vários caminhos, mas, nesse momento, há que ressaltar a figura paterna como símbolo ou figuração da autoridade. Assim como discutimos sobre a presença do Governo/autoridade/pai na geração *beat*, a procura ou a fuga da paternidade em Noll está quase sempre presa a uma busca de identidade,

e a não nomeação do sujeito pode ser um efeito de negação desse pai absoluto, autoritário e precursor:

Nessa busca pela paternidade há aí, também, a busca pela identidade. Isso está muito claro em alguns momentos, pois essas personagens de João Gilberto Noll são sempre errantes, como se não tivessem parada nem sossego. Marcariam essas narrativas cujas personagens não se concebem com identidades acabadas e prontas os sujeitos sem nome e a anomia dos lugares entendidos como espaços “do estado e da sociedade em que desaparecem os padrões normativos de conduta e de crença e o indivíduo, em conflito íntimo, encontra dificuldade para conformar-se às contraditórias exigências das normas sociais (HOUAISS, 2006)” (CAMARGO, 2007, p. 67-68).

Dessa maneira, há que se pensar que nas narrativas de Noll a negação da autoridade funciona juntamente com a busca pelo estado “nirvânico” de proteção e prazer da primeira infância, o que discutimos anteriormente; isto estaria ligado à figura materna e, por vezes, ao uso de drogas. Por isso vale ainda citar Sigmund Freud:

Quando a criança fica sabendo que deve a vida aos pais, que sua mãe lhe deu vida, os sentimentos de ternura nela se misturam com o desejo de ser ela própria grande e independente, para formar o desejo de pagar aos pais por esse dom e saldá-lo com um de valor idêntico. É como se o menino dissesse, em seu desafio: “Não quero nada de meu pai; vou pagar-lhe tudo que lhe custei.” Tece então uma fantasia de salvar a vida do pai numa situação perigosa, com o que ficará quite com ele, e essa fantasia é muito comumente deslocada para o Imperador, o Rei ou qualquer outro grande homem, após o que pode entrar na consciência e até ser usada pelos poetas. Até onde se aplica ao pai, a atitude de desafio na fantasia de “salvar” tem de longe mais peso que os sentimentos ternos, sendo estes últimos dirigidos para a mãe. A mãe deu ao filho a vida dele, e não é fácil substituir esse dom único por qualquer coisa de igual valor. Por uma ligeira mudança de significado, facilmente efetuada no inconsciente — comparável à maneira como nuanças de significado se fundem umas nas outras nos conceitos conscientes — resgatar a mãe adquire o significado de dar-lhe um filho ou fazer um para ela — um igual a ele mesmo, claro... todos os instintos, o amoroso, o de gratidão, o sensual, o desafiador, o auto-afirmativo e independente — são satisfeitos no desejo de ser o *pai de si mesmo* (FREUD *apud* CAMARGO, 2007, p. 65).

Um dos exemplos a ser citado referente à presença da paternidade é o romance *A céu aberto*. Essa narrativa inicia-se com dois irmãos, um doente, caminhando à procura do pai que está no campo de batalha. A busca do pai para o personagem-narrador acontece de maneira aflitiva e a forma como a figura paterna é construída no romance demonstra o poder e a autoridade que esse exerce sobre o filho. Quando o sujeito sem nome e sem identidade definida chega ao campo de batalha, — onde o pai é o dono de um território demarcado e definido, um bravo guerrilheiro que está interessado apenas nas conquistas e posses —, o narrador decide entrar na guerra, mas não consegue exercer a função de guerrilheiro por muito

tempo. O filho abandona o campo de batalha, procura o caminho à margem, negando todo o poderio e autoridade da figura paterna. A presença do pai, no entanto, não se dissipa na memória do filho e ressurgue fantasmática como a presença de um trauma.

E ao chegar perto dele parei, baixei a cabeça e retorci as mãos em sinal de respeito e grave temor embora não fosse nada disso que começava a sentir, eu já sentia sim no meu corpo inteiro uma descrença brutal em tudo o que eu passara a ver desde que vi meu irmão vestido de noiva ou de fêmea na primeira comunhão não sei, desde ali pouco me importava com o que fizessem de mim, que me matassem, me ferissem, me esquartejassem, me trucidassem tudo bem, mas eu decididamente não tinha mais nada a ver com aquela merda toda de exército de guerra de pai de irmão vestido de noiva ou com roupa de macho, eu ia fazer agora o que já pensara desde o início e me inclinei um pouco até chegar a três palmos da cara do meu pai que estava bem velho bem enrugado bem acabado e expulsei uma cusparada que foi justo no seu olho esquerdo que não sabia se abria ou fechava com aquele cuspe encardido querendo colar na sua íris azulada de tão negra... (NOLL, 2008, p. 55).

De resto, outras histórias do autor também carregam essa relação angustiante com pai/autoridade, como afirma Fábio Figueiredo Camargo:

Em *O cego e a dançarina*, oito dos vinte e cinco contos trazem essa figura paterna no enunciado. Nos seus romances isso se repete: em *Rastros do verão*, o narrador vai a Porto Alegre e só quase ao final da história o leitor descobre que ele foi para encontrar o pai. Além desse encontro com o pai, o narrador encontra-se com um menino que tem um pai viajante que não conheceu, pois “a única imagem que tinha dele era a de um homem sem face” (NOLL, 1997, 329). Em *A fúria do corpo*, essa seqüência do encontro do narrador com um menino órfão de pai também se faz presente, mesmo que ela freqüente muito pouco espaço na narrativa. [...] Em *O quieto animal da esquina*, o narrador personagem é órfão, pois seu pai sumiu e ele irá encontrar na figura de Kurt uma espécie de protetor, um substituto para a figura paterna. Em *Harmada*, o narrador vai encontrar-se com uma menina, Cris, que, mesmo não sendo sua filha, vai contar a todos que ele é seu pai, e o narrador não a desmente. Em *Canoas e marolas*, o narrador é um pai à procura de uma filha que ele nem conhece (CAMARGO, 2007, p. 67).

Em *Anjos das ondas*, livro publicado por Noll em 2010, um adolescente de quinze anos vive em Londres com sua mãe, mas regressa ao Brasil, onde seu pai mora, à procura de uma identidade perdida. Segundo Ivan Marques (2010), para o personagem de *Anjos das ondas*, regressar ao Brasil significa pisar de novo a “relva da infância” e, ao mesmo tempo, partir em busca da sonhada, embora temida, consciência de si mesmo. Nesse pequeno romance, o regresso às terras já desconhecidas e ao pai distante, significa reintegrar-se emocionalmente, desvincular-se daquilo que é doméstico – nesse caso a mãe e a cidade de Londres – para adentrar-se no desconhecido mundo carioca. Para o adolescente, essa procura não está superficialmente esclarecida, é uma busca no plano do inconsciente, complexa. No

entanto, a procura pela identidade perdida em função da ausência do pai é constante e todos os deslocamentos – nesse caso o deslocamento de Londres para o Rio de Janeiro e os próprios deslocamentos dentro da cidade – funcionam quase como um rito de passagem da adolescência para vida adulta:

Que o mundo lá fora continuasse em sua rotina, com as rodas rodando, o chiclete de bola se projetando para fora da boca da criança, os mendigos jogando com uma bola de plástico arrebentada, não importa o que mais, o certo é que naquele beijo havia um não sei o quê de eternidade, e que era para isso que a gente tinha vindo ao mundo, para o regalo de um beijo como aquele, um simples beijo, mas com o calor da linguagem humana aspirando à permanência do deleite, sim, e ao assombro diante de tanta inserção de um no coração do outro (NOLL, 2010, p. 23).

Em *A fúria do corpo*, a imagem do pai pode estar figuradamente representada por meio da ditadura militar como presença de autoridade ou pela própria ausência da figura paterna, representada, por exemplo, pelo menino órfão de pai que tem envolvimento com um sujeito mais velho, nesse caso, o narrador-personagem.

[...] e foi até que já dentro do prédio olhei para o interior de uma sala à esquerda e o que vi eu vi e ninguém nunca saberá o quanto eu vi o menino o meu menino jogado no chão, nu, morto o meu menino com um tiro cavernoso no coração, corri para o encontro dele e que me matassem por eu correr e que me trucidassem e que me espartilhassem mas aquele era meu menino e estava morto ali com um tiro cavernoso no coração atirado na laje fria, e me ajoelhei e peguei sua cabeça, e seu corpo, frio, eu pus sobre meus joelhos e éramos como do mesmo mármore, da mesma pedra como a madona e o seu filho e ninguém nos tiraria nem uma lasca, lambi sua ferida do coração e veio um PM e me esbofeteou e me deu duas patadas com a bota no meu peito e duas coronhadas no meu púbis e falou que eu era uma mãezinha puta com seu filhinho morto (NOLL, 2008, p. 68-69).

Ou por um sentimento de abandono mais explícito, que em alguns momentos pode ser dubiamente exposto, pois produz a ideia de um pai carnal, e ao mesmo tempo, um pai sacro.

- É tua casa, vem – e o velho beija a minha mão provando que o reino não emana só dele mas de tudo.
E o velho num sorriso insiste:
- A casa é tua...
Uns minutos de adoração.
- Olha meu sorriso, pai! – murmuro pálido de júbilo.
- Vejo que estás suando frio, emocionado.
O velho tira um lenço branco do bolso, passa o aromado pelo meu rosto, me alivia.
- Vieste de longe? – ele pergunta.
- Não me abandona! – peço inflamado.
Tens febre – fala o velho passando a mão azeitonada e doce pela minha fronte.
- Pai não me abandona! – repito quase em pânico súbito, surpreendo no velho um ar cansado, de quem já cumpriu sua parte, sua voz adquire aí um tom mais duro:

- Não te deixa levar pelas sombras, filho; procura entender que o abandono – essa ameaça – é o que prepara muita vez o solitário para a luta (NOLL, 2008, p. 223).

No trecho acima, a imagem do pai está relacionada à imagem de Deus, mas a maneira como essa imagem é produzida torna-se ambígua e irônica, pois a posição do filho em relação ao pai manifesta-se por adoração e subserviência. Sendo assim, o pai seria detentor de um poder e de uma autenticidade/identidade, enquanto o filho ficaria à sombra dessa imagem, podendo, no entanto, transgredi-la e superá-la.

CONCLUSÃO

[...] o nosso fim está chegando, Afrodite, e esse fim poderá significar a vitória, o embaraço decisivo, o fim propriamente dito; esse fim poderá significar tudo o que desejarmos. (Noll, A fúria do corpo)

Afrodite ficaria feliz se me visse nesse meu derradeiro papel. (Noll, A fúria do corpo)

O corpo é a mais importante figura no romance de João Gilberto Noll aqui estudado. O corpo se apresenta para dissolver os estereótipos, paradigmas e, portanto, os padrões regentes de uma cultura impositiva e exclusiva. Como afirma Silviano Santiago sobre o romance que vimos estudando, em tempos de regimes totalitários e militares, exige-se ritmo na tecnologia do corpo e eficiência na tecnologia da máquina. No entanto, o corpo que aparece nessa obra não preza o racional, o narcisismo ou o resplendor físico; ele aparece para desequilibrar a ordem e promulgar liberdades recalçadas, reprimidas, potencializando a força de um corpo em sacrifício, escrito/inscrito sob uma ideologia contracultural.

A imagem do terceiro mundo e do subdesenvolvimento é construída com uma linguagem cínica e ácida. Noll apresenta uma narrativa sob o olhar do Outro, um “olhar falido”, uma visão de quem acompanha a velocidade/modernidade sob a perspectiva da falência e da ruína. Esse caminho estreito e árduo torna-se porta de salvação, ou melhor, libertação.

A bússola das caminhadas em *A fúria do corpo* nada tem a ver com o percurso quilométrado e circular das maratonas promovidas pelo Jornal do Brasil. Sua bússola marca uma rota, um único *desvio*, pois se trata de dessublimar o desejo que se recalcou por detrás das aulas de dança e de natação, de ginástica e de musculação, ou seja, por detrás das atividades corporais coletivas feitas com regras e assepsia. O corpo que sua em *A fúria* e que, sedento, pede um copo d’água de bica, grátis, em bares de Copacabana, não transpirou em vapores de sauna ou em macacões de *jogging*. Sua ginástica foi outra: ele sua como dois corpos em orgia noite adentro: o coletivo entra pelos buracos misteriosos dos corpos em desafio e não passa pelo ritmo de cor e salteado dos exercícios em aula. Não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e a raça do erotismo, pela fome brasiliensis e pela nossa miséria larvar. Copo d’água grátis no botequim. (SANTIAGO, 1989, p. 63).

No final da narrativa, Afrodite surge como uma figura missionária. Animais a seguem, pessoas param para lhe ouvir dizer que “Deus tem muitas baixas, me contou que houve uma segunda rebelião de anjos, alguns não suportam mais a excelência dos homens, disseram que

amar na miséria é um destino bem mais nobre” (NOLL, 2008, p. 267). Afrodite também não suporta a excelência dos homens e pensa que o amor, como um sentimento nobre, só pode ser essencialmente verdadeiro quando se alimenta da desventura do mundo. Afrodite devora a miséria do homem para amar genuinamente. A errância, portanto, é um caminho de purificação. Disse Afrodite que a excelência não é o caminho da salvação; então resta àqueles que ouvem curiosos a sua “palavra”, como quem escuta uma profecia, percorrer o caminho da falha, do sacrifício e da insuficiência para que assim haja efetivamente um estado de libertação.

[...] a gente leva porrada e vai levando porque sabe que o mundo é nosso, anjo que é bom a gente nunca viu fora da ideia, a gente sim, a gente vê a gente, toca na gente, odeia, fere, ama a gente, a gente não é uma palavra, tem corpo, tem matéria, tem tripa, fezes, unidos na alma a gente goza pelo corpo, somos unguídos pela guerra que se trava pelas ruas da Cidade mas acreditamos e como! Na paz, ainda nos emocionamos nos instantes de harmonia viva, em nós habita a Esperança cursada pelas nossas mãos cansadas sim, mas abertas totalmente abertas mãos a esse óbolo puro sem a trituração da soberba, mais que humildes sabemos compactuar com a solidariedade meus irmãos! (NOLL, 2008, p. 268-269).

A fúria do corpo é um romance contracultural porque se apropria de um discurso de negação de uma cultura normativa. Aqui, as vias de entendimento político passam por outros caminhos de apropriação, que é muito mais próximo de uma espiritualidade que qualquer teoria política de esquerda, que investe numa ressacralização do mundo, por meio da exacerbação corporal, da fúria do corpo que cria o verbo.

No final da narrativa, a melancolia aparece como que indicando um estado final do sonho. O narrador-personagem afirmou ao longo da trajetória que a fala sustentava Afrodite viva: “o que a mantém viva é essa fala interminável, se essa fala estancasse Afrodite não teria mais razão-de-ser (NOLL, 2008, p. 265) . Entretanto, Afrodite perde essa fala, parecendo indicar simbolicamente uma morte: “Afrodite para de falar, temo que já esteja definitivamente muda e analfabeta como ela mesma anunciou, seca, vazia” (NOLL, 2008, p. 268). O casal quer abandonar a Cidade e ir em direção ao Sul do Brasil, na casa da tia de Afrodite, mas esta afirma que a tia nunca existiu e que não há para onde ir. Assim, o casal permanece ilhado na Cidade, impossibilitado de deixá-la. Nesse momento, há a impressão de que a cidade representa metaforicamente o inferno, um purgatório:

[...] vamos sim, vamos partir para o Sul lá no meio da mata, uma horta nos espera, pomares, já vejo unhas pretas da terra, Afrodite inclina a cabeça e me olha toda compadecida, me confessa quase em sussurros que a tia do Sul nunca existiu, nem

mesmo um mato para onde ir, nada, estamos ilhados na Cidade, nem horta nem pomares, nenhum cais onde aportar o nosso idílio (NOLL, 2008, p. 269).

O casal, entretanto, logo depois dessa pequena morte, se abraça num estado de compaixão mútua, celebrando esse estado de miséria, afirmando a permanência da utopia. “Abraço Afrodite como se abraçasse o mundo com todas as suas hortas e pomares silvos, pobres, mãos vazias, continuamos a caminhar com inusitado alento” (NOLL, 2008, p. 270).

A postura anárquica e o princípio de errância nos fizeram aproximar Noll da geração *beat*, primando a relação entre Noll e poucos autores dessa geração. A aproximação entre o autor brasileiro e William Burroughs ainda comporta muitos outros aspectos e nuances, a serem retomados em outros trabalhos.

A narrativa de Noll liga-se, assim, a tradições culturais e literárias que configuraram a modernidade, inserindo-se com sua dicção e aporte próprios na contestação de autoritarismos de diferentes ordens.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. Garopaba mon amour. In: _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 95-101.

ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “O flâneur” de Walter Benjamin. In: *Modernidades alternativas na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance*. 3.ed. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2.ed. Trad. Yara Fraterchi. São Paulo-Brasília: Edunb, 1993.

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2000.

BASTOS, Alcmeno. O romance político brasileiro e “os anos de chumbo”. In: BASTOS, Alcmeno et. al. *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

BATEILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zigmunt. Espaços sociais: cognitivo, estético e moral. In: _____. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hermeson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Crise do romance. In: *Walter Benjamin – Documentos de cultura – Documentos de barbárie*. Trad. Celeste H. M. de Souza. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIVAR, Antônio. *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2.ed. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOLANÕS, Aimée G. Diáspora. In: *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BRESSANE, Ronaldo. Em busca da obra em aberto (entrevista). *Revista A*. 2000. Disponível em: <http://www.joãogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm>. Acesso em: 29 de jul. 2011.

BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira Costa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Cidades da noite escarlate*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Siciliano, 1995.

BYLAARDT, Cid Ottoni. *Conversando aos infinitos: ensaios de literatura brasileira*. Fortaleza: Secultfor, 2011.

CALEGARI, Carlos Lizandro. Ideologia, violência e patriarcalismo: A condição feminina em um conto de Clarice Lispector. In: *Literatura e autoritarismo: opressão e resistência na produção cultural*. v. 05, 2005. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num5/ass08/pag01.html>>.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: “A céu aberto”, “Berkeley em Bellagio” e “Lorde”*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Minas, Belo Horizonte, 2007.

_____. O Pai em construção. *Memórias do Presente – Ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós- Lit/FALE/UFMG, 2000.

_____. Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. 2008. Universidade de São Paulo – USP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO_CAMARGO.pdf>

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura: o underground através de Luiz Carlos Marciel (c. 1970)*. 248f. Tese (Doutorado). 2007. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP.

CHIARELLI, Stefania. DEALTRY, Giovanna. VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

COSTA, Rafael Martins. *Um escritor em déficit: cinismo, linguagem e afeto em João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de estudo da linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

COSTA PINTO, Manual da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

CURY, Maria Zilda F. Novas geografias narrativas. In: *Letras de hoje*, v. 42, p. 7-17, 2008.

DA ROS, Adrianna Meneguelli. *O corpo duplicado*. A fúria do corpo na contramão do fluxo: a prosa de João Gilberto Noll. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras UFMG, Belo Horizonte, 2008, p. 35-40.

DE PAULA, José Agrippino. *Lugar Público*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto a barca corria*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GINSBERG, Allen. *O uivo e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GUIMARÃES, César. Narrar por imagens: o olhar e a memória. In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2001.

HANCIAU, Núbia Jacques. Escritas e migrações: reflexões teóricas. In: CURY, Maria Zilda Ferreira. WALTY, Ivete Lara Camargos. ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Mobilidades culturais: agentes e processos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

HOLLANDA, Francisco Buarque. Cálice. In: *Chico Buarque*. Intérpretes: Chico Buarque e Milton Nascimento. São Paulo: WEA, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KEROUAC, Jack. *On the Road: Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&M POCKET, 2012.

_____. *Os vagabundos iluminados*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&M POCKET, 2004.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidades e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEVISKY, David Leo. O Hiper-realismo interfere na produção da fantasia? In: *ALTER – Revista de Estudos Psicanalíticos*, v. 30 (1) 83-94, 2012. Disponível em: <<http://www.spbsb.org.br/site/images/stories/artigos/05david-leo-levisky.pdf>>. Acesso em: 05 Jan. 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGALHÃES, M.F.A.Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. 201f. 1993. Tese (Doutorado). UNICAMP.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação. Universidade Estadual de Campinas. Unicamp, 1993.

MARQUES, Ana Martins. *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, Belo Horizonte, 2003.

MENDES, Lauro Belchior (org). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Anjo das ondas*. São Paulo: Editora Scipione, 2010.

_____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Solidão Continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Sou um velho rippie. (Entrevista) *Corpo de mar*. Revista eletrônica. 2000. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm> Acesso em: 03 abr. 2012.

PASSOS, Vinícius Lopes. *Trânsitos: fragmentos e dispersões em João Gilberto Noll e José Amaro Dionísio*. 2008. 200f. Tese (Doutorado). PUC Minas, Belo Horizonte, Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PassosVL_2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2012.

PEÇANHA, Doris Lieth Nunes. *Movimento beat: abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica*. Petrópolis: Vozes, 1988.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PERKOSKY, Noberto. *A transgressão Erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da Unisc, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *A Cidade Ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Iluminuras, 1997.

PIRES, Antônia Cristina de A. Errância: transgressão (memória e identidade em A Céu Aberto). In: MENDES, Lauro Belchior. *Memórias do Presente - Ensaio de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós- Lit/FALE/UFMG, 2000.

QUEVEDO, Rafael Campos. Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. V. 14.1

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1994.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972.

SANTIAGO, Silviano. O evangelho segundo João. In: *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco: 2000.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2009.

_____. Os cenários urbanos da violência na Literatura Brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Regina Celi Alves. Reserva do Não-visto. João Gilberto Noll: Literatura e Cinema. In: *Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro-Niterói: CiFFIL-ABF-UERJ/FFP-IL-CFCM, 2001. v.5 Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ3_11.htm> Acessado em 04 de abril de 2013.

SILVA, Cristina Maria da. *Rastros das socialidades* : Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009.

SILVA, Daniel Barreto. *Reinvenções da Precariedade*: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Francisco Renato. *A Fúria do Corpo, de João Gilberto Noll, sob o signo da Santíssima Trindade*: errância, sexo e escrita. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

_____. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *João Gilberto Show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina*. 1985. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

VIANA, Marcelo Andrade. *Estilhaçamentos espelhados*: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em *Lugar público*, de José Agrippino de Paula. 111f. Dissertação. 2012. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.