

Fábio Figueiredo Camargo

A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll:  
*A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*

Fábio Figueiredo Camargo

A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll:  
*A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar.

Belo Horizonte  
2007

FICHA CATALOGRÁFICA  
Elaborada pela Biblioteca da  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C172t Camargo, Fábio Figueiredo.  
A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde / Fábio Figueiredo Camargo. Belo Horizonte, 2007. 149f.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar  
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Bibliografia.

1. Noll, João Gilberto. A céu aberto. 2. Noll, João Gilberto. Berkeley em Bellagio. 3. Noll, João Gilberto. Lorde. 4. Autobiografia na literatura. 5. Autoria. 6. Literatura homoerótica. I. Aguiar, Melânia Silva de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 331.874

Fábio Figueiredo Camargo  
A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: *A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza – UFMG

---

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – UFMG

---

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas

---

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUC Minas

---

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Professor Doutor Hugo Mari  
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Melânia Silva de Aguiar, pela orientação segura, correta e firme que respeitou meu texto e contribuiu de forma substantiva para a produção deste trabalho.

Às professoras Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova e Ivete Lara Camargos Walty, pelas contribuições durante o exame de qualificação, que muito colaboraram para o aperfeiçoamento deste trabalho.

Às professoras Eneida Maria de Souza e Suely Maria de Paula e Silva Lobo, por aceitarem participar da Banca Examinadora desta tese.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pelas discussões em sala de aula.

Aos colegas do Curso que contribuíram para com este trabalho, indicando bibliografia e discutindo comigo as minhas questões.

Aos amigos que me suportaram falando deste trabalho, nos vários encontros que tivemos.

Aos meus irmãos, pelo apoio e pelo estímulo.

Às secretárias do programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, Berenice Viana de Faria e Vera Lúcia Mageste de Salles Alves, pela disponibilidade e pelo atendimento sempre atento.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou este trabalho.

Para meus pais, Wilson e Ana  
Isaura, Zeneide Rodrigues, Lauro  
Belchior Mendes e Sônia Lacerda  
Macedo.

## RESUMO

O presente trabalho analisa três romances de João Gilberto Noll — *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* —, a partir de três eixos centrais em suas obras: a autobiografia ficcional, a paternidade na e da escrita e o homoerotismo como prática antropofágica. A autobiografia ficcional é para o autor uma forma de se inscrever em seus próprios textos, assim como a busca paterna e as relações homoeróticas são instrumentos para desvelar seu próprio processo de escrita. Através desses temas, João Gilberto Noll discute sua própria criação como algo excêntrico e novo. Esses elementos aparecem de forma reiterada na obra do autor e são vistos como marca de singularidade dessa escrita diante da tradição com a qual dialoga. Dessa forma, minha proposta é de que a obra de João Gilberto Noll cria sua própria linhagem ao trabalhar com textos, gêneros, autores e códigos que antecederam sua escrita.

Palavras-chaves: Noll, João Gilberto. *A céu aberto*; Noll, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*; Noll, João Gilberto. *Lorde*; Autobiografia na literatura; Autoria; Literatura homoerótica

## ABSTRACT

This text analyses João Gilberto Noll's novels — *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* and *Lorde* — based on three central lines present in his work: fictional autobiography, paternity issues and homoeroticism as an anthropophagic practice. For the author, fictional autobiography is a way to put himself in his own texts, just as the paternal search and the homoerotic relationships are instruments to disclose his own writing process. Such elements reiteratively appear in Noll's works and are seen as a singular style of his writing regarding the tradition to which it is related. In this sense, my proposal is that João Gilberto Noll's work creates its own lineage as he deals with texts, genders, writers and codes that preceded his writing.

Key-Words: Noll, João Gilberto. *A céu aberto*; Noll, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*; Noll, João Gilberto. *Lorde*; Autobiography in literature; Authorship; Gay erotic literature

*Tenho saudade de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso, de tanto que não fui, a sós, a esmo, e de minha alta ausência em meu redor.*

Carlos Drummond de Andrade

*A fuga do real,  
ainda mais longe a fuga do feérico,  
mais longe de tudo, a fuga de si  
mesmo,  
a fuga da fuga, o exílio  
sem água e palavra, a perda  
voluntária de amor e memória (...)*

Carlos Drummond de Andrade

# SUMÁRIO

Introdução – Alguma coisa urgentemente	10
Capítulo I – Protagonizar histórias	26
Capítulo II – O hino do quartel do meu pai	52
Capítulo III – Um beijo que morde	85
Conclusão – A coisa em mim	127
Referências Bibliográficas	139

## Introdução

“Alguma coisa urgentemente”

Fruto de minhas inquietações e de meu sentimento de excentricidade, este trabalho pretende indagar sobre questões como identidade, tradição e modernidade ou pós-modernidade, paternidade na escrita, homoerotismo, sem perder de vista seu objeto principal: o texto literário. Dele emanam as questões que são colocadas constantemente por este leitor que, mais do que atravessado pelo texto, deixa-se atravessar também por essa escrita da diferença.

Tomo, para isso, três romances publicados por João Gilberto Noll — *A céu aberto* (1996), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004) —, porque acredito que neles há uma transfiguração da narrativa, na qual o autor abandona estruturas hipermiméticas e alcança uma depuração ainda maior em sua busca de quebrar as fronteiras entre os gêneros, como a autobiografia e o romance, as fronteiras entre prosa e poesia, entre os países e as línguas, entre as representações de masculino e feminino, bem como as fronteiras do bom gosto ao descrever relações homoeróticas. Esses textos que compõem o *corpus* deste trabalho serão analisados a partir de três eixos presentes na obra nolliana, de forma obsessiva, entre outros. São eles: a autobiografia ficcional, a busca da paternidade na e da escrita e o homoerotismo como prática antropofágica.

João Gilberto Noll começa a publicar sua obra em 1980 com *O cego e a dançarina*, já ganhando prêmios e consagrando-se como um dos grandes escritores de sua geração. Sua obra conta com dez romances e três livros de contos publicados entre 1980 e 2006. É um escritor de grande vendagem, sem se render a fórmulas fáceis, pois produz uma literatura extremamente singular no painel da literatura brasileira atual.

A obra de João Gilberto Noll retomou o referencial realista em um caminho seguido por parte significativa da literatura brasileira advinda dos finais dos anos 70. Esse realismo ou hiperrealismo presente na obra do escritor gaúcho, principalmente em *A fúria do corpo*, é alterado, como ele mesmo afirma em entrevista à *Folha de S. Paulo*, sofrendo uma guinada a partir de seu romance *A céu aberto*:

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 a AJZEMBERG, 1996).

Os três romances eleitos não compõem uma trilogia, mas pertencem ou podem ser agrupados como aqueles nos quais o autor tenta ser menos “naturalista” e encaminha-se de modo mais claro para algo já anunciado em seus outros textos: a metaficção. Esse “teatro dentro do romance”, como ele diz na entrevista, aparece de forma muito explícita nesses romances. Conforme o próprio autor indica, seu trajeto o traz até esse momento em que o que lhe interessa é essa instantaneidade na ficção. A instantaneidade está nas descrições hipermiméticas das quais as cenas de sexo e de violência explícita fazem parte, devido à aparição de elementos como sangue, fezes, urina e também das cenas performáticas nas quais o próprio ato da escrita é desvendado para seu leitor. Conforme o próprio nome indica, esse “teatro da aparição” é algo de fantasmático em João Gilberto Noll, algo que assombra sua narrativa, como se esta se espantasse com as coisas que ela mesma re(a)presenta. O que aparece é logo deslocado para outro ponto, causa uma sensação de horror no leitor e é imediatamente substituído por outra cena que provoca ainda mais terror, em uma cadeia sucessiva, nômade, vertiginosa, que demarca e ao mesmo tempo desconstrói a seqüência narrativa e a própria representação do ato.

Nos textos de João Gilberto Noll é possível perceber a continuidade de alterações modernistas utilizadas na prosa, como o coloquialismo, a mistura de gêneros, o cotidiano trazido para a literatura, a metalinguagem explicitada através de narrativas superpostas, além daquilo que se pode denominar de prosa poética. O autor comenta sobre sua estética literária, que coaduna a música, o cinema e seu interesse pela poesia:

Teve um conto meu, “Alguma coisa urgentemente”, do meu primeiro livro, [...] que é o *O cego e a dançarina*, que foi adaptado para um filme, chamado *Nunca fomos tão felizes*. Mas isso que você chama de imagético eu chamo também de pele da linguagem. Que tem uma musicalidade. Alguma coisa ligada à fome de beleza, [...] acho que é uma certa compensação, pelo menos na minha luta de chegar à poesia. Estou querendo cada vez mais esse hibridismo — prosa e poesia — mas que não seja aquela prosa poética um pouco engalanada, que não me interessa. Mas reconheço no meu texto uma vertigem musical. Procuro perseguir a miséria humana sim, mas, entre o autor e o leitor, existe a mediação dessa linguagem — que não precisa concordar com a miséria em estado cru... Acho importante que exista realmente uma questão explícita onde possa ser apresentado realmente um estilo musical — que tenha, digamos, um pouco de religiosidade, de repetição, de ladainha. Isso está muito presente nesse último livro [*Canoas e marolas*]. Claro que esta busca pela beleza não passa pelo ideal clássico, cadavérico, pronto, amplamente posto nos altares; mas uma beleza que seja furiosa, que seja até deselegante, horrorosa, feia. A literatura não é um documento naturalista. A gente tá empapuçado de naturalismo. E a literatura necessita de uma *transfiguração estilística*. [...] Minha utopia hoje é

dissolver as fronteiras entre prosa e poesia. (NOLL a BRESSANE, 2000)  
(grifo meu).

Se em *Canoas e marolas* João Gilberto Noll consegue perceber a necessidade de uma transfiguração estilística, é possível perceber essa alteração já em *A céu aberto*, livro imediatamente anterior. É contra o naturalismo que ele se coloca, contra uma literatura que represente a sociedade como seu espelho. Não mais o brutalismo de *A fúria do corpo*, mas o teatro da presentificação ou o teatro da aparição conforme deseja uma personagem de *A céu aberto*. Através desse artifício, a literatura nolliana coloca-se como uma das mais criativas na contemporaneidade brasileira, justamente por se colocar através de uma representação que buscaria uma “beleza furiosa que seja até deselegante, horrorosa, feia”. O teatro da aparição, presente em *A céu aberto*, é o que faz o texto de João Gilberto Noll ganhar sentido, pois o que ele faz é representar e exibir a ação da representação. Não pode ser esquecido um fato autobiográfico: o escritor educou-se para ser cantor lírico, abandonando os estudos e abraçando a causa da literatura; daí o fato de afirmar que sua literatura possui uma vertigem musical e, também, o que pode ser entrevisto em suas narrativas, de se poder dizer que, muitas vezes, a mistura entre prosa e poesia assemelha-se a algo da ordem de uma musicalidade do texto.

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. Para Renato Franco, essas questões ocorreram e, na década de 70, ajudaram a abrir uma diferença radical entre os diversos autores ou esquemas de produção literária no Brasil. De acordo com Renato Franco,

[...] o romance, para sobreviver, foi obrigado a modificar os rumos de seu destino: ainda sofrendo interdições da censura, despojado de sua tradicional matéria histórica, expropriado na linguagem ou nos procedimentos técnicos mais tradicionais, socialmente desprestigiado — visto que a televisão ajudou a soterrar a aura da obra literária entre nós — e experimentando condições materiais de produção francamente hostis, ele redefiniu tanto sua matéria como sua linguagem. Forçado a se diferenciar nitidamente da linguagem da

televisão, foi objetivamente impelido à experimentação e à busca de novos procedimentos narrativos. Neste trajeto, frequentemente, a natureza rarefeita das atuais relações sociais, bem como o aspecto fantasmagórico de que a sociedade se revestiu, instigaram-no a utilizar modos originais e indiretos de narrar e também — por fidelidade ao realismo, que não exige sempre as mesmas técnicas literárias — formas que parecem abstratas. (FRANCO, 1998, 123).

Renato Franco nota esse experimentalismo nas obras de Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Zero* (1975), de Ivan Ângelo, *A festa* (1976), de Renato Pompeu, *Quatro olhos* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, *Armadilha para Lamartine* (1976) e de Paulo Francis, *Cabeça de papel* (1976). O crítico está interessado em discutir as relações entre relatos políticos e literatura, e esses textos estariam divergindo da maioria dos relatos que desejariam apenas narrar experiências vividas durante a ditadura, opondo-se ao romance reportagem ou ao mero relato memorialístico, por exemplo. 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, conforme fica claro nesse trecho em que analisa o romance *A festa*, de Ivan Ângelo:

Nessa passagem — fragmento de nervos tensos — o narrador torna explícito seu próprio engajamento; ao mesmo tempo, empreende a crítica da literatura da década, passando a limpo seus impasses e dilemas. Neste movimento, configura sua própria postura de narrador: ele supera o conformismo estético dominante mediante a experimentação livre. Com isso, sua artilharia — o considerável poder de fogo da narração — provoca estragos naquele território até então ocupado pelo inimigo. (FRANCO, 1998, 218).

O que se percebe é que muitos desses romances encaminharam-se para a descrição de cenas de forma bastante realista ou naturalista, conforme Alfredo Bosi apontou, em 1975, ao nomear “brutalista” a literatura presente nos contos de Rubem Fonseca, João Antônio, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela, Wander Piroli, Moacyr Scliar:

[...] é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (BOSI, 1975, 18).

A necessidade de se aproximar do público, de entrar em comunicação com esse mesmo público, que não tinha muita experiência com leitura, e não tinha tempo para tal, faz com que esses autores, principalmente os da virada de 70 para 80, abordem assuntos atuais, como o aumento da violência nos grandes centros, como é o caso de Rubem Fonseca e seus seguidores, a vida das favelas, dos prostíbulos, dos *bas fonds*, etc. Daí o naturalismo televisivo e cinematográfico como a forma mais fácil de haver ou criar comunicação com esse público. Mesmo que o assunto não fosse palatável, havia a necessidade de se tratar dele com uma linguagem mais próxima da objetividade do que da subjetividade utilizada por outros escritores, como Clarice Lispector, ou do regionalismo erudito de Guimarães Rosa.

Em texto publicado em 2000, Karl Erich Schollhammer analisa a narrativa brasileira na década de 70 e 80. Segundo o autor, “a ficcionalização literária da época pode ser compreendida como uma ressimbolização da emergente violenta realidade dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades” (SCHOLLHAMMER, 2000, 244). Para o estudioso, quando

[...] 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, 2000, 245-246).

A partir desse momento, Karl Erich Schollhammer passa a trabalhar sua tese de que o autor urbano produziria um *transrealismo*, aquilo que em suas palavras significa “expressão do real além da realidade”, que suporta essa nova experiência social e urbana através de uma revitalização da linguagem poética, que passa a transgredir as barreiras proibitivas do significado. Daí uma linguagem “pornográfica”, que

[...] desestabiliza o aspecto proibitivo do discurso, aproximando-se do objeto “maldito” e não-comunicável e permitindo, assim, reconhecerem-se na escrita as fronteiras de sua expressividade, uma condição para a ressimbolização. (SCHOLLHAMMER, 2000, 249).

A literatura feita nesse momento e nesse espaço urbano, para Karl Erich Schollhammer, é aquela que movimentaria e faria a comunicação poética entre o real e o ficcional, o verdadeiro e o falso, em busca de uma supra-realidade (o transrealismo). Segundo o autor, “o problema na representação contemporânea não está na escolha do objeto fascinante da violência, mas na falta de capacidade de expressá-lo de modo suficientemente “real”, quer dizer, simbolicamente redentor” (SCHOLLHAMMER, 2000, 250).

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 acabam 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.

Na visão de Schollhammer pode-se perceber a mesma reação de Renato Franco, que confirmava a literatura escolhida por ele em seu *corpus* como aquela que perceberia a realidade e a criticaria a partir de suas estruturas. João Gilberto Noll irá caminhar dessa literatura transrealista de *A fúria do corpo* para uma literatura menos naturalista e mais abstrata em seus romances posteriores, principalmente nos romances tomados como *corpus* do presente trabalho. Ao optar por um teatro da aparição, o autor gaúcho produziria uma literatura que finge que não é literatura, sendo.

Para Wolfgang Iser, o texto ficcional finge ao organizar um mundo em sua produção. Nessa dissimulação, o texto representaria uma realidade que “não deve ser tomada como tal, ela é a referência de algo que, de fato, não é, mesmo se este algo se torna representável por ela” (ISER, 1996, 24-25). Para Wolfgang Iser, o “*como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse” (ISER, 1996, 25, grifos do autor). A aplicação do “como se” nas obras do autor de *Lorde* já foi estudada por outro autor, que demonstra como a utilização da expressão minaria a idéia de algo concreto

(PERKOSKI, 1991, 115-116). É pelo viés do transitório, do qual só a ficção é capaz, que João Gilberto Noll traz as imagens para dentro de seu texto. Não há um desejo de que o leitor enxergue em suas histórias a realidade, a vida como ela é, mas apenas um indício do que seja a realidade do relato naquele momento, que, portanto, é efêmero e, nesse sentido, distinto de uma literatura que se quer realista. Ao destruir a representação, representando, o escritor gaúcho imprimiria sua diferença ao leitor, apontando-lhe os caminhos de sua representação estranha, sua presentificação excessiva, seu teatro dentro do romance.

Em artigo recente, Silvano Santiago afirma:

Fazer Literatura (sem definição de gênero) talvez seja, em tempos pós-modernos e pós-coloniais, o modo mais acidentado, belo e racional de se cometer suicídio artístico na praça do livro. Sabor de veneno na boca, sensação de envenenamento nas mãos, visão de crepúsculo nos olhos. O futuro da Literatura não depende hoje de prêmios e, sim, de coveiros. Coveiros de altíssimo nível, capazes de transformar o campo santo dos suicidas em lugar de visitação pública, onde se cultiva o prazer da leitura e se pratica o culto ao livro. [...] O velho e arcaico romance ocidental está sendo substituído pelos diários de bordo escritos pelos audazes navegantes da pós-modernidade. (SANTIAGO, 2004, 88-89).

João Gilberto Noll seria um desses “coveiros” que leva seu leitor a cultivar o livro, mesmo que em seus “diários”, caso dos três romances aqui estudados, caminhe para o dissenso e não para um consenso do que seja literatura, identidade, enfim, um sentido para a vida, conforme se espera da literatura exemplar, sendo, por isso mesmo, um paradigma do pós-modernismo entre nós. Para Silviano Santiago, a literatura feita hoje traz um sabor amargo por insistir em escrever sobre a exaustão da representação, pois o que faz senão o audaz navegante a não ser navegar por mares tão incertos como os da cultura ocidental contemporânea? Brejeirinha, a personagem de Guimarães Rosa, inventava a partir das fezes que apareciam no pasto. O audaz navegante da pós-modernidade reinventa-se a partir do caos das grandes cidades, do mundo globalizado, do fim de todas as utopias ou pelo menos das decepções e desencantos advindos do que restou delas.

Em artigo publicado em 1985 e transposto para livro em 1995, Nicolau Sevcenko, analisando o texto “Teses sobre a filosofia da História”, de Walter Benjamin, nos diz que

[...] o “Ângelus Novus” representa a própria condição do artista e do intelectual depois que o sonho modernista perdeu a sua inocência. A expressão “novo” justifica-se assim pela mudança de perspectiva desses criadores aturdidos. Eles já não voam na mesma direção e na mesma velocidade do vento do progresso. Já não gozam do privilégio de se fundirem com a fonte única de todo poder, de toda vontade e de toda justiça. Não estão mais voltados para o infinito radiante do futuro e sim para a tragédia impronunciável do passado. Não acreditam mais no absoluto, nem se deixam levar por suas falsas promessas. Estão sós, reduzidos aos limites estreitos de sua fraqueza, seu horror e sua fúria. Essa é a condição do novo que se manifesta após a modernidade. (SEVCENKO, 1995, 50).

Esse seria o artista contemporâneo e é-me permitido entrever em escritores como João Gilberto Noll essa questão. Em seus textos, a desesperança do homem contemporâneo, que nada mais tem a narrar, embora continue a narrar, que não possui sonhos a serem concretizados, ajuda a compreender que não há mais o que fazer a não

ser continuar infinitamente uma ladainha eterna, sem se preocupar com mais nada a não ser o presente. João Gilberto Noll utiliza-se do pastiche, mas ainda assim há um estilo nolliano do qual não se pode fugir nem negar: a superficialidade em suas histórias de narradores errantes que não se envolvem emocionalmente nem param para pensar sobre questões importantes para a humanidade é mera aparência, pois há uma preocupação em se refletir sobre a situação do homem contemporâneo em meio a uma sociedade de superfícies como a tela da TV, do cinema, do computador, uma sociedade de consumo na qual não se tem espaço para ligações mais profundas. Não ocorre na obra nolliana o fim da historicidade; embora a História esteja presente de forma a demonstrar o fim dos valores e a decadência da humanidade diante da sociedade de consumo, ele não cria imagens estereotipadas da História. João Gilberto Noll parece concordar com Octavio Paz, para quem a

[...] história tem a realidade atroz de um pesadelo; a grandeza do homem consiste em fazer obras belas e duráveis com a substância real deste pesadelo [...] transfigurar o pesadelo em visão, liberar-nos, mesmo que por um só instante da realidade disforme, por meio da criação. (PAZ, 1976, 96).

Dessa realidade atroz, João Gilberto Noll colhe essa experiência esquizóide, facilmente percebida nessa literatura na qual muitas vezes a realidade é percebida pelo seu avesso, bem como através da imagem dos escritores atropelados por suas próprias obras — o que exemplifica as relações entre o mercado e a alta literatura produzida pela obra nolliana —, da criação de diversos eus, de duplos, de sujeitos que não conseguem comunicar-se nem com eles mesmos.

Para Linda Hutcheon, as produções da pós-modernidade

[...] são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma. [...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, 43).

A partir desse trecho, é possível perceber a pós-modernidade da escrita de João Gilberto Noll, que, se não vai ao passado como o romance pós-moderno estudado por Linda Hutcheon, consegue perceber a catástrofe deste e exemplificar através de seus narradores nômades a dispersão do sujeito e a falta de laços ou de projetos existentes nesse momento crucial da cultura ocidental. Ao mesmo tempo, a literatura nolliana é capaz de parodiar a tradição e se autoparodiar, fazendo, assim, a crítica ao passado, mas também conseguindo olhar-se de forma crítica.

É importante salientar esse fato da contemporaneidade nolliana. De acordo com Silviano Santiago, a literatura pós-moderna existe para

[...] falar da pobreza da experiência, [...] mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa, secreta. (SANTIAGO, 2002, 56-57).

Na obra nolliana, essa pobreza da experiência dá-se através de personagens-narradoras sempre errantes que não produzem nada exemplar para seus leitores, que estão deslocadas para sempre da cadeia produtiva, pois não conseguem fazer mais do que dizer ou escrever discursos vazios e repetitivos. Se o que resta é a pobreza da palavra escrita, João Gilberto Noll trabalha essa palavra a fim de esvaziá-la ao máximo de seu sentido habitual até que ela transfigure-se em puro som, conforme ocorre em diversas seqüências narrativas que ele cria. Mesmo que haja dúvidas e discordâncias sobre o conceito de *pós-modernismo*, creio ser possível, devido aos textos aqui analisados, trazer as opiniões de alguns teóricos do movimento que me ajudam a entender a feitura da escrita nolliana.

Jean-François Lyotard, ao observar a crise da ciência e do saber em suas formas de reprodução e transmissão nas sociedades ditas pós-industriais, cuja indústria de informática é bastante avançada, percebe como crise do saber o fim da noção positivista da ciência com a qual as academias e instituições estão comprometidas. Decorreria daí o fim dos grandes relatos e o advento dos relatos menores, devido ao jogo de linguagem estabelecido. Para Jean-François Lyotard, o que havia na sociedade ocidental européia eram

[...] histórias populares [...] que contam o que se pode chamar de formações (Bildungen) positivas ou negativas, isto é, os sucessos ou os fracassos que coroam as tentativas dos heróis; e estes sucessos ou fracassos ou dão sua

legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representam modelos positivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração às instituições estabelecidas (lendas, contos). Estes relatos permitem então, por um lado, definir os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados, e, por outro lado, avaliar, graças a estes critérios, as *performances* que aí se realizam, ou podem se realizar.

[...]

O saber que estas narrações veiculam, longe de se ater exclusivamente às funções de enunciação, determina assim ao mesmo tempo o que é preciso dizer para ser entendido, o que é preciso escutar para poder falar e o que é preciso representar (sobre a cena da realidade diegética) para poder se constituir no objeto de um relato. (LYOTARD, 1986, 37-39).

Ainda para o teórico francês, nessas sociedades não mais haveria quem emite e quem recebe os enunciados, mas uma troca de proposições das quais as pessoas escolheriam quais lhes interessavam. Segundo Jean-François Lyotard, seria o fim das narrativas cristãs, das narrativas iluministas que legaram ao mundo ocidental o conceito de *verdade* e, principalmente, o fim da grande narrativa da ciência, que legou ao ocidente a noção de *empirismo* e de dados científicos concretos e corretos capazes de medir a sociedade através do desempenho. O teórico francês trabalha com o conceito de *paralogia*, sobre o qual irei falar mais adiante, percebendo essa possibilidade na obra nolliana. Mesmo que João Gilberto Noll produza um relato de um único sujeito, não produz nenhum motivo para ser exemplo ou modelo para ninguém. Não há, por parte do narrador nolliano, o interesse em se legitimar ou legitimar qualquer discurso ou instituição, não há comunicação possível entre o narrador e seus interlocutores, não há, exceção feita a *Berkeley em Bellagio*, a criação de laços afetivos duradouros, o que será demonstrado nos capítulos a seguir. Se há uma crise do saber e da narrativa, João Gilberto Noll consegue enxergar o fato e construir sua literatura de modo a marcar sua posição diante deste. O autor gaúcho insiste na produção de uma literatura que critica a posição da cultura, utilizando-se para isso das mesmas ferramentas mimetizadas em sua escrita.

É de se salientar o gosto de João Gilberto Noll pelos microcontos. Em seu livro *Mínimos, múltiplos, comuns*, de 2003, o autor exercita-se nos pequenos relatos. É bom que se diga dos tamanhos físicos desses textos, bem como do título, que não se apegam a frases de efeito nem modelares nem exemplares, da mesma forma que não se encontram nos microcontos nenhum motivo para se comprazer com algo que poderia ser uma lição de moral ou qualquer coisa que o valha. Se a estratégia não é nova, pois autores como Dalton Trevisan já a utilizaram na década de 80, João Gilberto Noll é um continuador dessa narrativa, que começa a ganhar muitos adeptos e, inclusive, antologias na década de 90 do século XX e nos inícios do século XXI.

De acordo com Eneida Maria de Souza, ao analisar *Canoas e marolas*, a narrativa pós-moderna de João Gilberto Noll é

[...] pautada pelo mal-estar e pela comprovação de uma poética que, não tendo mais nada a dizer em termos de experiência e de saber acumulado no passado, utiliza-se de uma retórica do fragmento e de uma solução formal minimalista. A obsessão por situações de perda e pelo espectro da morte transforma a escrita em encenação de enredos já conhecidos e de enunciações estereotipadas, por se tratar de uma estrutura repetitiva e circular, portanto, exaurida. Personagem e narrativa cumprem o ritual de uma estética e de uma ética da negação, da letargia e do cansaço como uma das formas de se inscrever na escrita faltosa e sem trégua [...]. (SOUZA, 2001, 84).

A escrita de João Gilberto Noll apresenta o mal-estar, o fragmento, a obsessão por perdas e outras características elencadas pela ensaísta, o que ajudaria a denominá-la como pós-moderna. Mas, longe de querer apenas rotulá-la, interessa saber como essa vinculação vai além dessas características facilmente detectáveis e como a literatura nolliana conecta-se à literatura brasileira anterior a ela e à literatura presente.

A obra de João Gilberto Noll já foi estudada por vários pesquisadores em diversos artigos, dissertações e teses. A primeira dissertação de mestrado sobre a obra do autor gaúcho foi escrita em 1987 por Maurício Vasconcelos e defendida na UFRJ. Hoje, encontram-se registrados no Banco de Teses da CAPES trinta e oito trabalhos, entre dissertações e teses sobre a obra nolliana. Esses trabalhos versam geralmente sobre a metaficcionalidade da escrita de João Gilberto Noll, a errância de suas personagens, as teorias pós-modernas identificáveis em seus textos e algumas comparações entre sua obra e outras artes, principalmente o cinema.

Alguns desses trabalhos foram consultados para a produção desta tese e dão uma idéia geral de como a obra do autor vem sendo estudada no país. A escrita nolliana presta-se quase sempre a análises comparativas voltadas para outras artes e outros sistemas semióticos, talvez até pela grande dificuldade em classificá-la encontrada pelos pesquisadores, além da proximidade temporal. É de se notar também o fato de que algumas dessas teses e dissertações foram produzidas em um momento — 1987 a 2001 — em que a análise literária perde campo para os estudos culturais, após a abertura da Academia para todos os tipos de texto.

Este trabalho propõe-se, então, como dito, a analisar três romances de João Gilberto Noll — *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* —, para perceber neles como se produz essa escrita da excentricidade, que nega e, ao mesmo tempo, faz uso da representação, troca as identidades, mistura gêneros, é crítica da história de seu tempo e pergunta-se qual é sua identidade ou quais seriam suas identidades, ou melhor, se é

possível haver uma identidade única para uma escrita, além de devorar suas co-irmãs brasileiras, inúmeros textos estrangeiros e até a si mesma.

No primeiro capítulo, tratarei, nos três romances indicados, das relações entre literatura e autobiografia. A primeira questão a ser desenvolvida é o fato de as personagens de João Gilberto Noll trazerem em si algumas questões muito importantes no que tange à criação, principalmente seus narradores.

Os narradores, geralmente em primeira pessoa, são sujeitos perdidos ou em eterna errância, no sentido das idéias de Gilles Deleuze (1988). Suas narrativas não se fixam em nenhum ponto que se possa dizer exatamente qual seja, pois se as cidades aparecem nomeadas, a escrita vaga, sem porto de ancoragem. As *autobiografias*, tomando emprestado o conceito levantado por Philippe Lejeune (1991), e as chamadas “autobiografias ficcionais” que João Gilberto Noll apresenta demonstram a força da literatura nolliana em trazer o mundo caótico contemporâneo para sua escrita. Ao mesmo tempo que traça essas autobiografias (ficcionais), o escritor e seus narradores refletem sobre a própria escrita — em um exercício de metalinguagem —, o que muitas vezes faz com que se confunda o escritor João Gilberto Noll e seus narradores, quase sempre nomeados com o seu pré-nome, João. Estes são escritores que se encontram em cidades nas quais o próprio escritor esteve recentemente, pouco antes de escrever esses romances, como é o caso de *Lorde e Berkeley em Bellagio*.

Não se trata de confundir vida e obra, visto que o próprio autor nega que seus textos “novos” sejam totalmente autobiográficos, mas Philippe Lejeune lembra-nos da possibilidade do pacto fantasmático, que seria uma forma indireta do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1991, 59). Dessa forma, analisar como a experiência do autor João Gilberto entra na produção da escrita nolliana é, portanto, não confundir vida e obra, mas tentar perceber em que espaços a criação literária se faz, principalmente no caso das autobiografias ficcionais montadas por João Gilberto Noll, nas quais os sujeitos narradores escrevem suas próprias histórias e são testemunhas do mundo contemporâneo.

Pretendo mostrar como João Gilberto Noll opera com esses conceitos e empenha-se em muitas vezes desconstruí-los, ao mesmo tempo que os insere em seus textos. Em *Berkeley em Bellagio*, obra publicada em 2002, que traz a própria experiência do autor em uma viagem a Berkeley, nos Estados Unidos, e ao mesmo tempo em Bellagio, na Itália, o próprio narrador, um escritor, narra-se ora em terceira,

ora em primeira pessoa, como escritor exilado em solo estrangeiro. Não é uma autobiografia apenas, mas a demonstração de uma consciência muito grande da representação que sempre guiou o trabalho de Noll. O escritor não seria justamente esse sujeito em um mundo à deriva que precisa criar para não se confundir com a tradição autoritária do passado que se encontra para sempre perdido?

No segundo capítulo, será analisada a questão da paternidade negada e da escrita como forma de encontrar-se ou produzir esse sentimento de paternidade. Na escrita nolliana, algumas questões repetem-se em termos de enunciado, reverberando na enunciação de forma metafórica. Pelo viés do enunciado, seu conto “Alguma coisa urgentemente”, que abre *O cego e a dançarina*, serve como base para a segunda questão que me interessa levantar. O conto, de 1980, focaliza um filho que tem em seu pai a presença de uma ausência, o que o obriga a conviver com a falta da autoridade paterna e ter um pai sempre se desfazendo em pedaços à sua frente. Essa paternidade negada, incômoda, pela metade, irá propagar-se em vários de seus romances.

A paternidade é uma questão cultural que estrutura todo um modo de vida de uma sociedade, no caso, a sociedade ocidental e também a sociedade brasileira, que se estrutura sob o signo do ocidente judaico-cristão. O pai, dentro da cultura, é o representante da autoridade, é aquele que influencia a vida dos filhos, que, por sua vez, devem matá-lo simbolicamente para se afirmar como sujeitos. A paternidade pode ser metaforizada, pois está relacionada à busca de uma origem que está diretamente ligada ao momento do nascimento e só pode ser reconhecida enquanto tal através da linguagem, pois nunca se chega a ela totalmente a não ser através da memória. Mesmo não sendo relatos concebidos em um primeiro momento como relatos memorialísticos, os textos de João Gilberto Noll parecem tentar inventar um presente que só se faz a partir de algo perdido no passado que se quer recobrar, mas, como toda busca da origem, faz-se inútil e desesperançada, embora tenha que ser sempre reinventada pelo discurso. Essa situação é recorrente nos enunciados dos três romances a serem estudados e aponta diretamente para a condição da escrita nolliana como aquela que, mesmo possuindo modelos, continua a se constituir como um jogo de continuidade e descontinuidade dos mesmos. Ao mesmo tempo que reverencia os modernistas, rompe com eles na enunciação ou no próprio enunciado ao reescrever algumas cenas do modernismo brasileiro em seus textos, como ocorre em *A fúria do corpo*, por exemplo. Essa literatura ex-cêntrica faz com que o criador e o pai aproximem-se, percebendo a grande necessidade da individuação, principalmente do autor contemporâneo, que

necessita ao mesmo tempo estabelecer sua linhagem e romper com ela, o que liga essa questão à primeira, pois o autor insere-se como aquele que representa a si próprio ao se inscrever dentro da tradição.

A terceira questão, que ocupará o terceiro capítulo, diz respeito ao *homoerotismo* — expressão proposta para retirar a carga excessiva de preconceitos presente na expressão *homossexualismo* —, conforme sugere Jurandir Freire Costa (1992), existente em enunciados de contos e romances de João Gilberto Noll. Em praticamente todos os textos, relações homoeróticas ocorrem ora de forma mais sutil, ora de forma hipermimética, se se levar em conta a pouca literatura no Brasil que lida com essa temática. Na literatura nolliana, a prostituição masculina, os encontros fortuitos com garotos e as relações sexuais entre pessoas do mesmo gênero são recorrentes. Esses textos “implicam a constituição de uma homotextualidade” — textos escritos sobre homossexuais e/ou por homossexuais — ou isso seria uma forma, no nível da enunciação, de se inserir em uma tradição brasileira por excelência, como a antropofagia oswaldiana? Acredito que, embora possa haver uma representação política nesses textos, essa representação do homoerotismo filia-se à tradição da devoração antropofágica, pois não me parece haver interesse na obra de João Gilberto Noll em fazer livros para agradar ao público homoerótico apenas, visto que as descrições dos atos sexuais não trazem nenhum glamour ou apelo a um erotismo vulgar, conforme a maior parte de alguns textos que trabalham com o tema. As relações homoeróticas, para além do enunciado e da forma como são descritas nos textos nollianos, podem lembrar em sua enunciação uma relação direta com a devoração antropofágica do modernismo de Oswald de Andrade, aqui entendida como prática cultural de apropriação do que é do outro, para ser feito de forma crítica, conquistando sua própria autonomia e trazendo-a para sua arte. Nesse sentido, essas relações confirmariam João Gilberto Noll como herdeiro legítimo de uma antropofagia modernista, que ele vai aos poucos refazendo a seu modo.

Essa estética antropofágica está diretamente ligada à vanguarda modernista, principalmente da forma como foi preconizada por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928. Dessa forma, a errância das personagens nos três romances não seria apenas algo da ordem do pós-moderno, mas algo que lembra a errância das personagens de dois romances importantes da literatura modernista: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*. As duas personagens oswaldianas vão do Brasil à Europa, descobrindo o velho mundo e devorando-o. As

personagens de João Gilberto Noll fazem percurso parecido: em *A céu aberto*, embora o texto não nomeie — exceção feita à Suécia —, a narrativa dos países pelos quais o narrador viaja lembra a narrativa de *Serafim Ponte-grande*; em *Berkeley em Bellagio*, a viagem da personagem inclui os Estados Unidos; em *Lorde*, Londres é devorada juntamente com seu modo de tratar estrangeiros do terceiro mundo. A própria escolha de um narrador em primeira pessoa aproximaria essas narrativas dos romances de Oswald de Andrade e de sua utopia antropofágica rumo à liberdade dentro de uma sociedade extremamente regrada e nem um pouco livre. Há nas narrativas de João Gilberto Noll o desejo de transformar o tabu em totem, assim como a viagem ao estrangeiro das personagens, sendo que suas experiências como estrangeiros devolvem-nos à sua terra natal com um novo olhar que não é mais nem europeu ou norte-americano, mas também não é totalmente brasileiro: é algo que está em busca de identidade e coloca-se resistente, segundo Vera Chalmers, à “univocidade da civilização ocidental ‘globalizada’” (CHALMERS, 2002, 108).

Essas três características recorrentes na escrita de João Gilberto Noll — as autobiografias ficcionais de narradores escritores, a paternidade da escrita e o homoerotismo enquanto prática antropofágica — cruzam-se como um projeto literário consistente e organizado que pode ser percebido através do teatro da aparição pleiteado pelo próprio autor na entrevista citada no começo deste trabalho. Pretendo percorrer a escrita nolliana, em particular a dos livros indicados, tendo como operadores de análise as três características citadas e como elas se ligam ao lugar ocupado pelo autor na literatura brasileira contemporânea. Espero que essa estrutura, um pouco errante, não seja tomada pela vertigem — o que não seria bom em um trabalho dessa ordem —, mas o objeto e sua proximidade, por vezes, obrigam-me à fragmentação e, portanto, errar é o que se pode esperar deste leitor que tenta imprimir sua letra ao trabalho de outro. Se a errância é o que move a escrita de João Gilberto Noll, os próximos passos deste trabalho falarão por si mesmos.

## Capítulo I

“Protagonizar histórias?”

*Só posso escrever o que sou.*

Graciliano Ramos

Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989), já apontava para uma corrente autobiográfica em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, e em um prosador como Pedro Nava, reportando-se, inclusive, a alguns de seus antecessores brasileiros. Autores modernistas, os escritores escolhidos pelo crítico em seu artigo seguem a tendência moderna de separar vida e arte no sentido de que quanto menos realista a representação for, mais perto de uma base essencial da arte eles estariam. Dessa forma, a autobiografia, direta, sem artifícios literários, deveria ser negada ou construída de modo que não se parecesse tanto o retratado com o pintor/poeta/escritor. De acordo com Antonio Candido, esses textos de autores mineiros

[...] podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico. Além disso [...] estes traços imprimem um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um (CANDIDO, 1989, 51).

Antonio Candido constrói seu método de análise dentro do padrão da modernidade de que o poeta ou o eu que se narra a si mesmo separa a sua vida da obra, alterando a matéria narrada. Afirma também que esses escritores construiriam, a partir de algo tão particular, como fatos vividos por estes sujeitos empíricos, algo universal — mais uma prerrogativa moderna. Transformar o particular em universal é o grande desejo dos modernistas brasileiros e europeus. “A sala de jantar domingueira”, como o queria Oswald de Andrade, o cotidiano inserido na poesia, visto com olhos livres pelo artista (ANDRADE, 1990). Uma arte que fosse vista e admirada por muitos, arte esta que quebraria paradigmas e que instauraria a modernidade no ocidente. Segundo Octavio Paz, a modernidade, prevista pelos modernistas, seria a instauração do novo, do diferente, capaz de ser a negação do passado e ser afirmação da novidade (PAZ, 1984, 20).

Na literatura brasileira, há muito existem narrativas autobiográficas e memorialísticas. Flora Süssekind (2004) afirma que

[...] essa prosa de ficção autobiográfica [...] dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80 [...] [e estaria]

próxima ao confessional, ao “diário adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno *tête-à-tête* com o leitor, e cuja preocupação principal, mais do que com o trabalho literário, seria sobretudo com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve (SÜSSEKIND, 2004, 93-94).

Para Flora Süssekind, esse tipo de texto estaria carregado de cacóetos, como a representação de um Brasil literário, a denúncia social e o pouco caso para com a literatura, mas encontraria no leitor, ávido por conhecimento da vida das pessoas e de alguns fatos históricos, principalmente sobre a ditadura militar, uma recepção calorosa, criando, assim, uma armadilha para os autores brasileiros. Na opinião da ensaísta, bons textos seriam aqueles que se afastam dessa armadilha para construírem, a partir da biografia de seus autores ou de acontecimentos reais, um texto literário por excelência. Em seu trabalho, encontra-se a idéia de que a arte supera a vida ou a ultrapassa em sua forma de representá-la. Vida e realidade seriam apenas um ponto de partida para se fazer a grande arte, que não se deixaria levar pela realidade inteiramente, não produzindo um texto naturalista demais, nem superficial, confiando nos artifícios literários.

Para Luiz Costa Lima,

[...] a nossa literatura sempre foi chegada ao memorialismo. Um memorialismo, é certo, menos declarado com todas as letras, do que presente sob a forma de matéria para lamentos, queixas e desabafos; o poético, ou o que se supunha sê-lo, substituindo ou velando a prosa do cotidiano (LIMA, 1991, 40).

Na visão de Luiz Costa Lima, esse memorialismo, na prosa brasileira, seria saudável, também porque filtrado pelos escritores, que enriqueceriam os dados do cotidiano através de suas imaginações férteis. A lógica do raciocínio é a mesma de Flora Süssekind.

É interessante notar que tanto Antonio Candido quanto Luiz Costa Lima e Flora Süssekind estão de acordo no que tange à formatação do que seja literário nesses textos e, se o autor de *Formação da Literatura brasileira* opta por autores consagrados pelo modernismo e Flora Süssekind lida com autores contemporâneos, Luiz Costa Lima não faz referências explícitas a autores específicos. Para os três há uma grande diferença entre ser um autor biógrafo e um biógrafo autor, mais ou menos como Machado de Assis construiu a definição de seu defunto autor. Mas como os três estão de acordo que um texto deve deixar de lado a forma naturalista de representação para que haja “mais literatura”, percebe-se que esse autobiografismo revelaria uma forma de lidar com a arte

de modo a fazê-la mais abrangente. Poemas autobiográficos, como os dos livros de Carlos Drummond de Andrade, e autobiografias poéticas, como é o caso de Murilo Mendes ou de Pedro Nava, analisados por Antonio Candido, não estariam longe do modelo moderno, pois fariam “literatura de imaginação”, o que separaria a forma de produção da modernidade do modo de fazer de autores como João Gilberto Noll. Utilizo aqui o conceito de *literatura de imaginação* conforme utilizado por Harold Bloom, crítico moderno, que afirma que o

[...] que antes chamávamos de “literatura de imaginação” é indistinguível de influência literária, e só tem com o poder do Estado uma relação não essencial. Se queremos que quaisquer padrões de julgamento sobrevivam ao nosso atual reducionismo cultural, precisamos reafirmar que a grande literatura é exatamente isso, uma realização estética, e não propaganda do Estado, mesmo que a literatura possa ser usada, e certamente vá ser usada, para servir ao interesse de um Estado, de uma classe social, de uma religião, de homens contra mulheres, brancos contra pretos, ocidentais contra orientais (BLOOM, 2002, 17-18).

“Literatura de imaginação”, para Harold Bloom, seria então uma produção estética e não um mero relato naturalista que traz as memórias do biografado de forma direta e sem subterfúgios como elipses, metáforas, subentendidos, etc, utilizado para propagar idéias ligadas às defesas dos direitos das minorias, por exemplo. Essa também parece ser a opinião de Flora Süssekind quando afirma que os autores da década de 70 estavam mais preocupados com a “‘sincera’ expressão dos fantasmas de quem escreve” do que com a produção do trabalho literário. Luiz Costa Lima é da mesma opinião, pois acredita que as biografias ou poemas autobiográficos brasileiros possuíam “o poético, ou o que se supunha sê-lo, substituindo ou velando a prosa do cotidiano”. O valor é dado a uma literatura produzida em consonância com os paradigmas do que seja conhecido como literário antes de qualquer coisa. A idéia de Harold Bloom é que a literatura engajada em causas sociais da forma como é produzida na contemporaneidade não seria uma “literatura de imaginação”. Sem colocar os críticos brasileiros no mesmo lugar de enunciação do crítico norte-americano, é possível notar que há uma aproximação no modo de entender o literário através de uma prerrogativa moderna.

Ao contrário do autor de *O cânone ocidental*, os teóricos da pós-modernidade e da crítica cultural afirmam que a literatura está em relação direta com as questões sociais, com o contexto histórico vivido pelo autor e seus contemporâneos e com questões ideológicas ligadas às diversas culturas, e isso não a faria menor ou uma

literatura “da não-imaginação”. De acordo com Linda Hutcheon, “o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, 15). Adviria daí o caráter diferenciador das autobiografias ficcionais produzidas por João Gilberto Noll em seus três romances, estudados aqui nesta tese, em relação às autobiografias produzidas pelos poetas e prosadores modernistas e os autores das décadas de 70 e 80. A literatura nolliana não quer apenas fazer uma narração de fatos da vida de seu autor empírico como se fosse um homem a mostrar o exemplo de sua vida a outros. Se as biografias analisadas por Flora Süssekind traziam em seu centro a “sinceridade”, pois tinham um pacto com o verídico, na obra do escritor gaúcho não há essa preocupação em separar vida e obra, mas há a plena consciência de que uma não se distingue da outra, ao contrário, entrecruzam-se, assim como realidade e ficção não são impermeáveis, pois a ficção acaba por ser o espaço no qual a representação de uma devida realidade se faz ou que faz referência a esta realidade. De acordo com Wolfgang Iser,

[...] o mundo representado no texto é uma materialidade que, por seu caráter de *como se*, não traz em si mesmo sua determinação, que deve ser procurada e encontrada apenas em sua relação com algo outro (ISER, 1996, 27).

Esse algo outro pode ser o contexto histórico, o mundo do leitor, que não é contemporâneo da obra, mas que possua algo que dê a este sujeito leitor um referencial ao qual ele precisa ligar-se. Toda a “verdade” da representação só pode ser vivenciada pelo leitor caso ele encontre semelhanças entre o mundo do narrado e seu próprio mundo, o que equivale a dizer que o leitor suspende sua descrença sobre a narrativa se este identifica elementos de sua própria realidade no discurso ficcional, passando, assim, a sentir-se “dentro da obra”. A representação é sempre algo que (re)apresenta o leitor a algo que, de certa forma, ele já conhece e é capaz de identificar.

De acordo com Philippe Lejeune, o que faz um texto autobiográfico é o pacto que o autor estabelece com seu leitor, que ele denomina de “pacto autobiográfico”. Para ele, autobiografia define-se como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1991, 48, tradução minha). Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia é narrativa em prosa que trata da vida individual e a identidade do autor é a mesma do narrador. Essa autobiografia distingue-se de outras formas

narrativas que se avizinham dela, tais como memórias, biografia, novela pessoal, poema autobiográfico, diário íntimo e auto-retrato ou ensaio.

Para Wander Melo Miranda,

[...] todos os textos ficcionais que se aproximam dessa definição ou permitem ao leitor suspeitar da identidade entre autor e protagonista, embora o primeiro negue ou não afirme tal identidade, não são considerados como autobiografia *stricto sensu*, porque para Lejeune, esta não comporta graus — é tudo ou nada. Entretanto, mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia (MIRANDA, 1992, 30).

O pacto autobiográfico de Philippe Lejeune é limitado, inclusive por ele mesmo, para analisar esses textos. Sua teoria alcança a autobiografia como aquela que é pensada para ser a narrativa da história pessoal de alguém e que acaba por mostrar a personalidade do biografado, mas que também narra a história de um tempo e um contexto. A partir da afirmação de Wander Melo Miranda, é possível perceber a fina linha que separaria a autobiografia do autor empírico que se faz narrador da sua descrição de si mesmo. Como na própria autobiografia há a utilização, mesmo quando o autor quer narrar-se de forma naturalista, de elementos literários, é possível perceber que a autobiografia possui muito de ficcional. E se isso, para Wander Melo Miranda, dá a ela um caráter paradoxal, é preciso então perceber que na autobiografia ficcional esse paradoxo não ocorreria, embora nela o que ocorre, principalmente nas autobiografias ficcionais nollianas, é a realidade adentrar a ficção com uma força tão grande que não mais se percebe o fora e o dentro da arte e da vida. Isso é corroborado por uma afirmação do próprio Philippe Lejeune, que percebe em sua teoria a aproximação da vida e da arte de forma sutil através dessa escrita autobiográfica. Conforme o próprio crítico francês afirma,

[...] não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um “papel”, mas

antes o que determina a própria existência de “sujeitos” (LEJEUNE apud MIRANDA, 1992, 40-41).

Como o próprio Lejeune afirma, não há então como separar o que é literário do que não é literário, e isso se dá graças à nossa falta de noção do que seja um sujeito coeso. Afinal, estamos diante do mundo depois da psicanálise e o sujeito encontra-se descentrado. Como assujeitados da linguagem não nos preexistimos, mas nos fazemos enquanto narrativas, e a autobiografia traria a ilusão de uma certa coesão na vida do sujeito ou em sua maneira de se olhar. Como diz Edgar Morin,

[...] aqui apresenta-se o princípio da incerteza, porque nunca sei, exatamente, em que momento sou eu quem fala, se não sou eu falando, se não há algo que fale por mim, mais forte que eu, no momento em que creio falar (MORIN, 1996, 54).

Dessa incerteza sobre quem fala pelo sujeito, ou se ele fala nele, ou o que fala nele, é que se faria a incerteza mesma do humano que se percebe em uma situação a qual ele não controla totalmente, mas que a escrita procuraria organizar. Esse esquema é tornado visível por João Gilberto Noll em suas autobiografias ficcionais e é facilmente percebido nesses diversos narradores que trocam de *persona* ou enunciam-se ora em primeira, ora em terceira pessoa.

Luiz Costa Lima engendra sua teoria de que há alguns papéis a serem cumpridos na produção de uma autobiografia ou na produção de qualquer texto ficcional. Segundo ele, a *persona* seria inventada pelo sujeito para que ele entrasse em contato com o mundo. Isso lhe daria uma janela pela qual olhar o mundo de forma exclusiva e à

[...] medida que a *persona* se convence de seu papel, melhor, se convence que o que exhibe é mais do que um papel, passa a ver o mundo de acordo com as coordenadas deste e só de acordo com elas [...] A janela do papel cria uma estrada de mão única. Diante dela, deixa de trafegar o que não entra em seu ângulo de visão [...] (LIMA, 1991, 52-53).

Dessa forma, o mundo da *persona* seria um mundo sonhado e não visto, sem contradição, e a reflexão seria bloqueada. Assim,

[...] seu discurso próprio é o discurso memorialista. Nos lados da série *persona* — papel — memorialismo, se dispõem as vias oblíquas. Sem que

revoguem o sonho da *persona*, dele se distinguem pela quebra de sua unanimidade e por proporem alternativas para o uso da criticidade. São estradas de duplo sentido (LIMA, 1991, 52-53).

Para Luiz Costa Lima, a *persona* seria aquilo que o sujeito inventa para poder representar um papel. Nessa relação, a narrativa memorialista entraria como forma de o sujeito se organizar para um outro e para si mesmo, sabendo ou não que seu retrato não é tão real quanto seu papel lhe permite ser. Daí ficarem ainda mais complicadas as relações entre esses papéis ou esses diversos “eus” que não se encaixam tão facilmente quanto se quer dentro da teoria.

Essa distância mínima que separa o gênero “autobiografia” do gênero “romance” que não quer ser biográfico, mas que acaba por ser, graças à encenação que o autor faz de si mesmo em suas personagens, em seus cenários, em suas escritas, enfim, é que marcaria o que Philippe Lejeune chama de “pacto fantasmático”. Esse pacto seria uma forma indireta do pacto autobiográfico, pois o leitor lê os romances não apenas como ficção, mas para desvendar um indivíduo, pois este se revela em determinados fantasmas que assombrariam a narrativa (LEJEUNE, 1991, 59). Para Wander Melo Miranda,

[...] o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como *ser de papel*, e da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um *eu* exclusivo (MIRANDA, 1992, 38).

Não é por acaso que este trabalho propõe uma leitura da obra de João Gilberto Noll ligada às narrativas de Oswald de Andrade. Em seus romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, o autor modernista cria duas biografias de burgueses, sendo que a primeira delas é uma autobiografia. Nestas, a vida de Oswald de Andrade não é tão separada da vida das personagens principais, assim como as opiniões de algumas delas sobre a cultura e o atraso das letras brasileiras. Tanto João Miramar quanto Serafim são representações do pensamento oswaldiano a esse respeito e tentam produzir no seu leitor uma reflexão sobre a necessidade de reformas nessa sociedade. A narrativa de *Miramar*, mesmo que fragmentada, é em primeira pessoa, e a narrativa de *Serafim Ponte Grande* alterna entre a primeira pessoa em seu diário e a voz de um outro narrador. Essas vozes marcariam a relação entre vida e arte que se cruzam dentro do projeto estético de Oswald de Andrade, antropofagizando os

gêneros e as formas do narrar. O modelo do romance de formação é alterado, ou melhor, (re)feito através da aprendizagem das personagens sobre a cultura estrangeira para regressarem (de)formados à sua cultura de origem, pois Miramar retorna, acatando a civilização ocidental, mesmo que em sua escrita ele a renegue obliquamente ao aceitar seu lugar de viúvo e crer que deva ser comportado. Seu silêncio, ao fim do livro, é marca dessa aceitação, embora nessa escrita ainda assim a crítica exista. Em *Serafim Ponte Grande*, apesar da morte de Serafim — o protagonista e muitas vezes narrador —, a narrativa continua e não mais aceita a verdade ocidental, pois o navio dos antropófagos opta por não parar em nenhum porto a não ser “[...] para comprar abacates nos cais tropicais” (ANDRADE, 1994, 161). Essa alteração de vozes, entre primeira e terceira pessoa, é comum nas duas escritas. Outro fator que ligaria as narrativas de João Gilberto Noll e de Oswald de Andrade é o tema da viagem sempre fragmentada com uma sintaxe livre e constantemente em movimento, conforme já disse sobre o escritor paulista o crítico Antonio Candido:

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares. *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* se desenrolam em torno do deslocamento de personagens entre o Novo e o Velho Mundo, exprimindo a posição do homem americano, que ele viveu com intensidade, ao adquirir consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida. (CANDIDO, 1995, 61).

Na narrativa ficcional de João Gilberto Noll, a autobiografia é descaracterizada, assim como na obra oswaldiana, não sem o conhecimento nem a intencionalidade do autor, e o sujeito narrador está sempre a construir-se, em pleno presente, com muito pouco do seu passado aclarado para seus leitores. Esse ser exclusivo aparece na narrativa do autor de forma a confundir o leitor que, mesmo não querendo fazer a relação direta entre as personagens do escritor e seu eu empírico, acaba por tomar essa semelhança devido ao propósito do próprio autor em subverter o gênero autobiografia, criando para si mesmo uma autobiografia ficcional.

Em *Lorde*, o narrador chama-se João e é um escritor do Rio Grande do Sul que vai a Londres devido a uma bolsa para lecionar e dar palestras em uma universidade londrina. Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador recebe uma bolsa para ir escrever em duas cidades, Berkeley, na Califórnia, e Bellagio, na Itália. Em *A céu aberto*, mesmo

que o narrador não seja um escritor e sua biografia não se pareça com a do autor empírico, não há como negar que se trata de uma autobiografia ficcional.

Nesses textos nollianos não há o “ir-e-vir” de uma autobiografia, mas são textos fragmentados como que a mostrar a impossibilidade de se falar de si sem fragmentar o texto. Vida e obra das personagens-narradoras confundem-se em alguns pontos com a vida de seu autor empírico, de forma proposital. Não há nada edificante nem exemplar, e existem projetos nesses narradores que não serão concluídos ao final das narrativas. Geralmente, as autobiografias organizam-se em torno de ações de pessoas distintas, que conseguiram “vencer na vida”, alcançar o sucesso, serem grandes estadistas e poderem contar ou mostrar como fizeram isso; nessas narrativas nollianas nada disso é possível. A aprendizagem, marca do romance de formação, que, de certa forma, entra na feitura de uma autobiografia, aqui fica relegada a um plano secundário, distante das ações do mundo e de outros às quais as personagens narradoras estão sujeitas.

Em primeiro lugar, é certo que esses textos escritos por João Gilberto Noll não são relatos autobiográficos reais, mesmo porque se classificam como romances em suas fichas catalográficas, o que, de certa forma, impediria ao leitor a confirmação do gênero autobiográfico. Portanto, pode-se afirmar que não há, por parte das três narrativas, a criação de um pacto autobiográfico com o leitor, conforme teoriza Philippe Lejeune, pois se o nome é o mesmo, João (em *Lorde*, por exemplo), o sobrenome não aparece de forma explícita. Noll assume-se como a *persona* do escritor que cria um papel para si: o de escrever sobre a vida de dois escritores, por exemplo. Como o pacto é ficcional, o leitor pode ficar tranquilo e certo de que o que lê é pura ficção, mas a intenção de João Gilberto Noll é fazer carnaval dentro dos gêneros literários. É o ato antropofágico de subverter a lógica da narrativa de memórias ou do romance de formação, assim como ocorre na literatura produzida por Oswald de Andrade. O leitor é sempre deslocado, suas expectativas e estratégias são sempre quebradas pelas narrativas, além do pacto fantasmático organizado pelo próprio autor, que faz questão de jogar seus leitores nas situações mais insólitas.

Os textos de João Gilberto Noll trazem para seus leitores a forma como a produção poética da contemporaneidade lida com as questões de hibridização de gêneros, além de colocarem a impossibilidade de uma autobiografia real existir, pois os sujeitos aparecem descentrados e sem uma característica de unidade que os identifique, senão que são estranhos a si mesmos. É posto em xeque, assim, o que os modernos já faziam: a visão de um eu puro que contava sua vida de forma clara, concisa e direta para

seu leitor que o percebia inteiro. O que no modernismo eram artifícios literários para separar vida e obra, na contemporaneidade continua a ser um artifício, mas com um interesse muito maior sobre a ficção como forma de criticar a realidade. Não se busca, portanto, nesses textos a prevalência de uma sobre a outra como se buscou durante muito tempo nas narrativas modernistas ou na literatura dita de imaginação. Vale lembrar que o *Dom Quixote*, escrito no século XVI, estava muito interessado em fazer essa mistura, a ponto de os fatos da realidade serem muito mais fantasiosos do que os da ficção cavalheiresca. Vida e arte, ficção e realidade podem muito bem misturar-se sem que uma deva neutralizar a outra. Dessa forma, os narradores e as narrativas nollianas estão interessados em discutir a criação literária, o papel do escritor na sociedade contemporânea e o porquê de se continuar escrevendo em um mundo tão exaustivamente representado.

As personagens de João Gilberto Noll são atores, ex-atores, escritores, diretores de teatro, contadores de histórias, personagens que circulam em mundos imprecisos e caóticos, nem sempre no Brasil, mas em lugares fictícios, ilhas, quase sempre, ou terras em guerra com nomes estranhos, como que a recordar a possibilidade única de que a criação só se dá através do isolamento. Esses sujeitos da representação estão sempre a se perguntar se vale a pena escrever em um mundo cada vez mais representado e tentar sempre uma escrita que escape disso. Cidades como o Rio de Janeiro e Porto Alegre são recorrentes em suas narrativas e lembradas como opostos. O Rio de Janeiro, conforme representado em *A fúria do corpo*, é o caos total; Porto Alegre, conforme representada em *Lorde* ou *Bandoleiros* ou *Rastros do verão*, uma cidade mais tranqüila, a cidade à qual os narradores pertencem, sem alcançarem o sentimento de pertença. Em seus últimos romances, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, essas cidades são trocadas por Berkeley, na Califórnia, Bellagio, na Itália, e por Londres, em *Lorde*, cidades nas quais as personagens narradoras vagam e nas quais não sentem a necessidade nem o desejo de se fixar. São cidades conhecidas por João Gilberto Noll, nas quais ele já morou, onde viveu, o que reforçaria a relação entre vida e arte em seus textos e acentua a idéia de transfiguração do real vivido em ficcional a aparecer em sua escrita. Afinal, fazer teatro da aparição está ligado a essa transformação do vivido em fantasmagórico, no sentido de que toda ficção está intrinsecamente ligada à vida do seu autor, embora não seja a única verdade e muito menos o que realmente aconteceu, não cessando de se inscrever enquanto algo que assombra o sujeito empírico da escrita.

Em *A céu aberto*, há um narrador errante e sem identidade definida. Ele começa por narrar-se como um jovem que leva seu irmão mais novo a um campo de batalhas, transforma-se em soldado, depois desertor, e ainda em “um vigia que guarda quase nada de um abastecimento de trigo” (NOLL, 1996, 81), exilado, viajante em um navio, sofrendo cárcere privado. Para Ana Martins Marques, o narrador nolliano está em

[...] trânsito, sempre de passagem, [...] não assume mais uma tarefa cartográfica, não se vê impelido a mapear o território, a descrever, inventariar, listar ou esboçar paisagens, nem parece capaz de conceber a viagem como ilustração. Ele não pode contar com itinerários ou mapas traçados de antemão. E se por vezes se envolve em viagens de retorno, elas resultam sempre num deslocamento em relação à origem, como se afirmando que não é mais possível voltar pra casa (MARQUES, 2003, 14).

Além dessa errância, não há uma função específica para o narrador-personagem, que vaga de um lugar a outro sem uma profissão fixa, por exemplo, o que contribui para demarcar a identidade indefinida desse sujeito, conforme ele mesmo afirma:

[...] fosse qual fosse meu espaço natal, existissem ou não aquele velho escroto do meu pai aquela guerra de pilantras o meu irmão vestido de fêmea em primeira comunhão, aquilo tudo, confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta... sim, a pele curtida de sol, um bigode eternamente por sair, os dentes amarelados, os olhos mais velhos do que eu mesmo aparentava, isso aí tá certo vamos dizer me deixava feliz [...] (NOLL, 1996, 66).

Não há noção de origem especificada, não há certeza sobre a existência do pai, não há certeza do sexo definido do irmão. Não há um sujeito completo, só há algo fragmentado que possui um corpo com alguns contornos e que está em estado decadente, como se pode perceber pelos dentes amarelados, os olhos velhos e a pele curtida pelo sol. Segundo Antônia Cristina de Alencar Pires, o texto de *A céu aberto* “configura-se na profunda perplexidade do sujeito que vivencia a decadência do mundo e de si próprio, que vê a sua própria perda de lastro” (PIRES, 2000, 41). Essa aparência esgarçada nos dá a definição do que é esse sujeito em frangalhos ou fragmentado. Não só o sujeito é fragmentado, mas também seu corpo. Eternamente condenado à errância, esse narrador é a pura dispersão, como ele mesmo informa a seu leitor:

Não sei mais me concentrar. Tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, soffro

um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra. De mim é tudo incerto que chega um ponto do dia como agora em que resolvo me sentar, crisar as mãos nos braços da poltrona e dar um gemido que ninguém mais ouve (NOLL, 1996, 81).

Mesmo que não haja uma relação específica com a profissão do autor empírico, é preciso perceber, dentro dos padrões pós-modernistas, essa relação com um autor que o faz falar não só da sua vida, mas da história contemporânea, principalmente no que tange à falta de identidade desse sujeito perdido em meio ao caos, seja da guerra, seja da grande cidade, seja do país estrangeiro. Não ter identidade significa, aqui, identificar-se com o sujeito contemporâneo e, por que não dizer, com o escritor contemporâneo, que escreve em um mundo cada vez mais representado e faz de sua escrita um lugar de representação da não- representação. Veja-se o exemplo do teatro da aparição lançado como teoria por uma das personagens no texto, um escritor de peças teatrais. Em determinado momento da narrativa, ele diz:

[...] o que eu quero para esse Teatro da Aparição é que ele nem precise existir, no duro. Para quê?

Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto! (NOLL, 1996, 101).

É esse teatro da aparição que Noll vem construindo com suas obras há muito tempo; basta lembrar a entrevista citada na introdução à página 10. Existe nesse teatro o desejo de que não existam mais artifícios literários, ou melhor, a literatura seria a própria crítica da representação, a tentativa de esvaziar o objeto representado de toda e qualquer possibilidade de representação; mas isso é apenas mais um dos artifícios que tentam negar-se enquanto tais. É da impossibilidade de se representar aquilo que é já totalmente representado que a literatura de Noll vai falar. É importante salientar que, se a personagem deseja que o Teatro da Aparição não exista, o autor empírico faz questão de trazê-lo para a cena do seu texto. Se a representação é uma “merda”, palavra recorrente na literatura nolliana, que sempre tem sua presença quase física na obra como um todo, porque então há alguém que continua a escrever? Ao mesmo tempo que o Teatro da Aparição é a negação da representação, ele nega-se a deixar de representar, pois, parece nos dizer o narrador, é impossível abandonar de vez a expressão. O sujeito da representação, na realidade, não deixa de representar, muitas vezes estando mais ligado à representação ficcional do que imagina. Basta lembrar as teorias sobre a autobiografia

trabalhadas no começo do capítulo para chegar-se à conclusão de que o que existe é sempre uma aparição a mais, e nada além disso. É dessa fantasmagoria, no sentido de algo que não se acaba de todo, que nunca está pronto, mas que se faz a toda vez que se tenta organizar sua vida, é que o sujeito da autobiografia, seja ela ficcional ou não, irá se fazer.

A autobiografia como representação da vida de alguém que estaria representando para si mesmo e para os que o lerão é a única forma de expressão possível, daí o fato de que a autobiografia ficcional de João Gilberto Noll hibridize-se e represente-se criticamente. Ela se auto-ironiza ou, melhor dizendo, ela se parodia a si mesma, chegando à paralogia de que fala Lyotard (1986), o que nunca seria o consenso, mas o estado de dissenso sempre e cada vez mais longe. A literatura nolliana não se faz como algo consensual, mas algo que sempre se dispersa em mais e mais questões desdobráveis a partir de si mesma. Uma questão leva a outra e mais outra e mais outra, e assim infinitamente, num eterno rolar sobre o próprio eixo. E dessa forma o próprio autor vem alterando sua escrita cada vez mais, pois se as narrativas são semelhantes, as questões permanecem sem nunca serem de todo aclaradas e são sempre e cada vez mais instigantes. É nesse ponto que se pode perceber a transfiguração narrativa, pois o autor transforma seu texto, partindo de uma representação mais próxima ao hiperrealismo, nos primeiros romances, para, cada vez mais, afastar-se dele. Principalmente nessas últimas narrativas aqui trabalhadas, em que o narrador sempre quer deixar de representar, utilizando-se, para isso, de um instrumento de representação como o é a literatura.

Os fatos esparsos organizam-se para aquele que lê sem que o autor possa intervir totalmente em nada a não ser na organização dessas vozes narrativas estranhas e próximas em sua dispersão e confusão diante da realidade e até mesmo da produção do próprio texto. A arte não está separada da vida, a literatura continua de imaginação, não perde o contato com seu próprio tempo, como alguns críticos já o disseram da literatura contemporânea, mas, ao contrário, demonstra estar em perfeita sintonia com este e não concordar com o que ocorre à sua volta, como pode parecer em um exame mais apressado. Conforme afirma Rose Meire da Silva Cordeiro, a escrita nolliana “não corresponde à mundialização, entendida enquanto homogeneização da vida, a partir de vetores econômicos massificantes e uniformizadores de diferenças” (CORDEIRO, 2000, 44).

O escritor — o filho de Artur em *A céu aberto* —, depois de ter uma relação sexual com o narrador, mais velho que ele, ou seja, depois de devorado pelo narrador, é apresentado em um momento de trabalho:

Por aqueles dias o garoto começou a escrever uma nova peça. Ficava horas sentado na cama em que dormia, a porta entreaberta, um caderno, uma caneta. Às vezes quando eu passava pela fresta da porta o surpreendia olhando perdido para a janela não muito aberta, ou numa expressão meio risonha ou com o ar preocupado como se sofresse algum impasse na escrita; o garoto era bonito não resta dúvida sentado assim escrevendo geralmente sobre as pernas. Até que um dia começou a reclamar de que estavam batendo demais numa estaca de obra ali perto, que entre o trabalho braçal e o seu mental era covardia, tudo favorecia o braçal; para começar, reclamava ele, de que operação se propaga mais o som?, o da estaca ou o da pena no papel, hein?, não posso pedir para o sujeito parar porque terei a cidade inteira contra mim; mas se eu fizer o favor de me retirar para bem longe para escrever a minha peça, me diga que mortal que leva a vida por aqui não acharia uma boa solução? Passarei a escrever à noite não importa, enquanto você fica no paiol vigiando eu fico aqui escrevendo a minha peça como se costurasse as horas submersas que tal? (NOLL, 1996, 114-115).

Nesse trecho, tudo o que sai da boca ou da voz da personagem-narradora que delegará, em meio à sua fala, a voz ao escritor é a representação do que seja um escritor na contemporaneidade — a idéia moderna da solidão do escritor, escrevendo em seu quarto e precisando de silêncio em um mundo barulhento; o incômodo causado pelo modelo de escrever sem o contato com a rua. É interessante perceber que o escritor da narrativa escreve a caneta em tempos informatizados. A necessidade de se isolar e a computação não combinam mais, mas o escritor, que não quer representar, coloca-se todo a favor da representação de seu trabalho como algo diferente da noção utilitária da sociedade contemporânea, como se isso fosse possível. A voz narrativa apontaria, assim, para a impossibilidade de se separar vida e literatura, silêncio e barulho; a forma de fazer isso pela voz do escritor que quer negar a representação é uma forma de auto-ironia para com seu próprio texto. Assim, a autobiografia ficcional nolliana negaria a sua própria forma de se fazer, pois, afinal, ela é obra de alguém que se representa a si mesmo não querendo se representar, mas, inutilmente, nadando contra a corrente de seu próprio objeto que o enreda e o consome. É a plena consciência desse escritor, o autor empírico, em perceber o quanto alguém imprime sua letra, sua marca em algo escrito ou da ordem do Arquivo, conforme o quer Jacques Derrida (2001), que faz com que ele se saiba implicado em sua escrita e que esses outros “eus” criados por ele façam parte, de alguma forma, de sua autobiografia, que se escreve quase que automaticamente. Além

de lutar contra a corrente do seu próprio tempo, o escritor da narrativa, assim como o autor empírico, luta contra a tecnologia que bane a caneta e instaura a pressa da leitura, a qual, em princípio, não se prestaria à escrita literária. Jacques Derrida afirma que “os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo” (DERRIDA, 2001, 14, 15). Na literatura nolliana não há mais ordem garantida, visto que o conceito de *arquivo* está alterado. Já não há mais uma ordenação das coisas, dos gêneros, não há mais consignação. Como um arquivo corrompido, a literatura nolliana recusa-se a colocar as coisas em seus devidos lugares, nega-se a dizer onde está precisamente João Gilberto Noll, o autor empírico, e onde está precisamente sua personagem narradora.

Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-personagem é um escritor, assim como João Gilberto Noll. O texto começa em 3ª pessoa para, na página 16, adentrar na narrativa em um discurso de 1ª pessoa, retornando à 3ª pessoa na página 19. Na página 36, a 1ª pessoa retorna ao texto para deixar lugar à 3ª pessoa, a partir da página 53. Na página 54, a narrativa retoma a 1ª pessoa e vai até o final, sendo interrompida apenas nas últimas páginas por verbos na 3ª pessoa do plural, como a demonstrar a identificação do narrador com seus dois outros amores, a menina Sarita e Leo, seu companheiro.

Linda Hutcheon (1991), ao analisar um texto de Jerzy Kosinski, aponta para essa variação de vozes narrativas no próprio narrador, o que marcaria a provisoriedade do narrado e criticaria a convenção realista da representação. Não seria mais uma voz onisciente, mas também não seria um narrador autobiográfico ciente de sua própria capacidade de narrar. Em *Berkeley em Bellagio*, pelo contrário, o próprio escritor personagem sente-se completamente perdido em sua tentativa de escrever um romance em trânsito, visto que caminha por bosques tanto na Califórnia como na Itália. Como afirma Gilles Deleuze,

as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu [...] (DELEUZE, 1997, 13).

Essa terceira pessoa seria uma fabricação do escritor para poder produzir sua escrita. Uma pessoa “neutra”, mediadora entre o mundo real e a organização da escrita literária, que enxergaria pelos olhos do escritor e escreveria através de sua mão, não de forma mediúnica nem de forma totalmente consciente. Essa pessoa que torna o texto inteligível, mais que uma pessoa, é uma ação que se inscreve no papel, ou melhor, inscreve-se no corpo que inscreve no texto as impressões e as angústias do escritor. Escrever alternando entre primeira e terceira pessoa é descerrar o véu que encobre a produção da escrita literária. É performática essa atitude: representar mais uma vez o que não se quer representado. Escrever sobre como é a invenção do eu e, ao mesmo tempo, destituir-se do poder de utilizar o pronome pessoal na primeira pessoa do singular parece um paradoxo. Esse sujeito não quer se reconhecer nessa forma gramatical, o que indica que ele também não se reconhece como alguém inteiro. O autor empírico parece demonstrar que um escritor que se preze é aquele que se multiplica em diversos, nunca em um único ser de papel, para tentar organizar seu caos interior no qual ele não consegue perceber-se totalmente, mas sabe que tudo aquilo que escreve é ele também.

Essa alternância entre a primeira e a terceira pessoas ocorre sem aviso prévio dentro da narrativa, sem dar tempo ao leitor de se organizar, conforme o trecho a seguir:

Quando **ele** chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do departamento de Espanhol e Português em Berkeley **o** esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano em São Paulo tinha **me** causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso **eu**, por tudo isso relutaram —, duas, três vezes **meu** passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto —, temendo com certeza que **eu** quisesse imigrar como tantos patrícios. **Lembro** que numa dessas tardes de verão em Porto Alegre, ao receber um não do consulado, **sentei-me** à beira do Guaíba e disse: **eu vou, eu vou** embora para um lugar que ainda não foi feito e que **me** espera entre a sombra da torre do convento ao norte e a velha figueira ao sul há mais de século sem se opor a nada; por onde **vou**, meu Deus, com que cuidados, se aqui por onde **penso** que entro mais **me** fixo, gelado? No primeiro dia de curso, **olhei** a cara dos alunos e **vi** que uma garota loira e sardenta na primeira fila olhava para a região do **meu** púbis, meio parva, nada acalorada. **Pensei**, falando no Graciliano de *Angústia*, se de fato minha braguilha creme lhe aguçava o sentido do que havia no outro lado, se a curiosidade vinha-lhe de sua privação ou seu excesso, se apenas fitava o que não via para **me**

agradar a ponto de eu lhe entregar a nota máxima... (NOLL, 2002, 16-17) (grifos meus).

A voz narrativa começa em terceira pessoa e segue em primeira pessoa quase o restante do trecho; é como se o narrador se olhasse de fora de si mesmo e passasse depois a se enxergar por si. Essa relação entre essas duas pessoas apontaria para um sujeito partido e, ao mesmo tempo, para uma identidade perdida entre um país e outro, entre uma língua e outra, entre a academia e a liberdade fora dela. Entre um mundo de uma possível segurança e o mundo pós-11 de setembro, pois a negação do visto está relacionada aos atentados ocorridos em Nova York em 2001. Não interessa se João Gilberto Noll viveu esses mesmos percalços, essas mesmas cenas, mas como essas questões são representadas em seus textos. Os recursos literários são os mesmos do modernismo, mas a possibilidade da alternância das vozes narrativas, a falta de vírgulas, o passado e o presente se misturando com o futuro, o fato de não avisar seu leitor das alterações que o texto irá sofrer fazem do texto de Noll algo mais radical nessa experimentação com a linguagem. Seu texto chega mais perto, assim, daquilo que ele mesmo afirma, na entrevista citada na introdução deste trabalho, em não separar a prosa da poesia, e sua personagem escritor pode não só falar de suas experiências como experimentar *in loco* a produção de seu próprio texto que, como uma fala poética, encaminha-se cada vez mais para uma não-separação entre quem fala e quem lê ou quem escreve, como se pode perceber nessa experiência em que a escrita parece fazer-se ao mesmo tempo que a narrativa ocorre, pois, como diz o narrador, “se aqui por onde penso que entro mais me fixo”. A alusão a Graciliano Ramos e a seu romance *Angústia* levam-me a pensar em como João Gilberto Noll aponta para sua filiação. O romance de Graciliano Ramos, que narra a vida de um funcionário público em primeira pessoa, também pode ser confundido, de certa forma, com a vida do próprio Graciliano Ramos. Dessa forma, mais uma vez, o autor de *Berkeley em Bellagio* aponta para si mesmo escrevendo seu próprio texto ao falar dos textos alheios, assim como faz referência à sua forma de produzir uma autobiografia ficcional que ao mesmo tempo tem tudo e não tem nada a ver com sua biografia de sujeito empírico. Além de retomar Edgar Morin e toda a teoria freudiana, para quem não se sabe realmente quem fala ou de quem se fala quando o sujeito fala ou escreve, o autor gaúcho demonstra um domínio de sua escrita pela confusão dos diversos “eus” envolvidos em uma produção desse tipo. Isso está presente nos textos modernistas por excelência, que vão desde a poesia de Fernando

Pessoa, passando pelos textos de narradores estranhos à própria narrativa em James Joyce, e chegando às narrativas experimentais com diversas vozes do pós-modernismo.

Ainda em relação a essa questão da junção entre prosa e poesia, está a relação desse narrador com a linguagem, conforme se pode perceber no trecho a seguir:

[...] temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguira revelar antes nem nos livros nem na vida: sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito, muito longe do caos a que pretendia aludir: esse mesmo — o seu. (NOLL, 2002, 24-25).

Nesse trecho, pode-se perceber o quanto o escritor João Gilberto Noll, ao delegar a palavra à sua personagem-narradora, escritor que possui o seu nome, João, tem a consciência do seu projeto que quer denunciar a forma de impostura de toda forma de escrever uma autobiografia. Pois essa é a tentativa de organizar o sujeito que escreve, que se encontra em um caos que nem mesmo ele sabe como ordenar. Daí a consciência da representação que se faz na língua, através desse “neutro” que tenta representar-se como organizado, estruturado, mas sabiamente consciente de sua confusão. Esta confusão se faz na língua, ao transformar-se em *persona*, em ser de papel, em letra sem corpo.

Para José Castello, “o romance [*Berkeley em Bellagio*] realiza um corte profundo e radical no trajeto já consagrado do escritor gaúcho”. E continua, citando João Gilberto Noll:

Creio que esse livro traz uma certa serenidade que adquiri, um pendor natural de minha idade, que me traz uma quietude maior diante do caos do mundo [...] Tenho dificuldades de viver como real. Eu sou um esquizóide. [...] Isso foi decorrência de minha opção insana pela escrita. (NOLL a CASTELLO, 2002).

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 repetir-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 essa

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.

Em outro trecho de *Berkeley em Bellagio*, o narrador, vendo-se em 3ª pessoa, nos informa:

Dessa vez ele de fato não estava nada disposto a conversar. Sentaria a uma daquelas mesas redondas, onde feito um carrossel de vozes todos se apressavam a falar. Ele sabia, sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra, apenas se embebedaria daqueles sons sem semântica, não se comprometeria com nenhum assunto, em pensamento continuaria disposto tão-só para aquele parágrafo do livro *in-progress* que teimava em não avançar [...]. (NOLL, 2002, 24-25).

O escritor, ao ver-se de fora, denuncia sua expatriação da língua. Não é só a língua inglesa que o atrapalha em seu processo de criação, mas a sensação de nunca ter falado por si mesmo ou nunca ter conseguido expressar-se de forma a fazer-se entender em sua própria língua. Assim, o deslocamento da língua materna para outra língua que não a sua só aumentaria o grande e maior deslocamento desse sujeito: seu grande problema com a linguagem. A representação é colocada, mais uma vez, como lugar de estranhamento. Não a linguagem externa, mas a do próprio sujeito fragmentado que não consegue, esquizofrenicamente, entrar em contato consigo próprio. Essa esquizofrenia está presente no texto como um todo e, claro, em outros textos de João Gilberto Noll nos quais língua e fala não se encontram e não se organizam tal e qual se espera. O escritor estaria fadado a representar sempre, mesmo não querendo, e tudo está para sempre perdido, pois os outros significantes estariam sempre interpretando de forma diferente o que ele diz. Sua *persona* estaria de tal forma construída que lhe é impossível ficar livre dela. A vida passaria a misturar-se de tal forma à arte que o escritor deixa de ser um sujeito empírico e passa a ser sua própria obra, como ocorrerá no momento em que a voz narrativa enxerga-se no museu Guggenheim sendo visitado por brasileiros:

[...] eu ali parado no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoco tamanha curiosidade alheia?, o que faço?, se é isso que todos querem ver,

enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... Domingo, tarde enevoadada, alguém se dirige ao Museu Guggenheim, Quinta Avenida, Nova Iorque; põe-se na fila, compra o *ticket* para me ver, eu sei que ela me deseja, deseja o tal corpo vazado, sim, o meu, sem nada dentro. Pergunta à guia filipina o nome dessa obra que ela não enxerga direito, na verdade é quase cega se já o não for inteiramente, mostra a bengala fina e esbranquiçada para a guia filipina que arrisca um espanhol, estropiado com a figura cega que já confessara ser de São Paulo; a guia filipina responde numa frase quase cubista em castelhano, a bem dizer sem pé nem tronco, mas a visitante brasileira entende tudo porque foi feita para isso, para entender os que não querem mais ser entendidos, os que já se retiraram do convívio da expressão, são como mudos, vivem do que lhes assoma dentro dos miolos, dizem o necessário pra ganhar o seu sustento, nenhuma palavra entra em seu lazer, se é que suas vidas ainda o comportam. (NOLL, 2002, 52).

O artista é visto como obra, e a sua vida, assim como havia sido demonstrado em *A céu aberto*, não faz a mínima diferença em um mundo utilitário. Escrever não é mais para esse mundo, parece dizer o escritor, concordando com Silviano Santiago, citado na introdução — seja ele João Gilberto Noll, o cidadão ou seu alter-ego, o de papel —, afinal, ele não é nada. É apenas mais uma mercadoria a ser consumida pela mídia, é algo que deve ser rotulado e exposto para o deleite de milhares de pessoas pouco interessadas em sua humanidade, mas interessadas em seu estado de objeto artístico. Não há aqui a nostalgia de Baudelaire ao descobrir-se mercadoria, há apenas a constatação de que se quiser escrever e ganhar dinheiro com literatura deve ser assim. No caso desse escritor, não há mais o que fazer a não ser seguir o jogo e colocar-se como objeto do desejo do outro, ser devorado por sua própria obra. O que interessa nessa exposição é a obra de seu corpo vazado, ou seja, aquele através do qual se enxerga algo ou quase nada, como a brasileira cega em conversa com a guia filipina. Mais uma vez, as várias etnias e nacionalidades que percorrem o texto como um todo aparecem para demonstrar a precariedade de todas as fronteiras e a convivência de várias línguas e culturas em um mesmo local. Nova Iorque, Porto Alegre, Berkeley e Bellagio equivalem-se enquanto espaços de disseminação de culturas híbridas obrigadas a falar em várias línguas sem se darem conta de que a comunicação é impossível. O autor como obra lembra-nos que a brasileira foi feita para entender os que não podem ser entendidos. Afirmação de um escritor periférico. Afirmação nacionalista, afinal, o escritor é brasileiro e defende a posição de que nós podemos entender os que não sabem falar, essa posição de fora também de si mesmo e do mundo globalizado. Não falar significaria estar fora da linguagem padrão, da norma das línguas nacionais, ou seja, excluídos da comunidade humana que não aceita os que não compactuam com sua

organização calcada na iluminação do saber ou dos bons exemplos. Embora entre em contato com este mundo, o escritor jamais fará parte dele, sua saída está em sua linguagem antropofágica, tema que será desenvolvido no último capítulo desta tese.

Para Ana Martins Marques, na obra de João Gilberto Noll,

[...] a identidade tornou-se de tal forma vacilante que uma escrita de si parece impossível. Diante da instabilidade a que as personagens estão sujeitas, a escrita passa também ela a se dar sob o signo da precariedade — uma escrita fora de si (MARQUES, 2003, 102).

Essa escrita fora de si é o que se vê em determinadas situações dentro do próprio romance, pois não só o narrador se vê a si mesmo de fora como a própria escrita faz isso ao alternar a 1<sup>a</sup> e a 3<sup>a</sup> pessoas. Dessa forma, é como se João Gilberto Noll confirmasse a impossibilidade de separar vida e obra ao ponto de poder-se perceber o de fora e o de dentro, quando tudo está imiscuído, quando não se sabe totalmente o que é um e o que é outro. O autor empírico sabe que ele está intimamente ligado ao que escreve e que tudo aquilo que ele imprime no papel está em alguma parte de seu próprio corpo, arquivado em tecidos, e, mesmo que os fatos não tenham sido vividos, ele está impregnado da vivência de outros livros, está carregado da vida de outras personagens de papel e tinta com as quais ele já travou contato um dia. Escrever uma autobiografia ficcional é colocar-se em contato direto com o mundo através dessa mediação que só a escritura é capaz de fazer.

Em *Lorde*, a “verdade” da vida de João Gilberto Noll aparece tanto quanto em *Berkeley em Bellagio*, de forma a representar sua própria *persona* ficcional dentro da ficção ou dentro da realidade: o autor como obra. Noll lembra mais um misantropo: não aparece tanto em público e não há muitas fontes sobre sua vida pessoal. Sua encenação de si mesmo restringe-se a determinados espaços, que são as entrevistas nas quais fala de suas obras. Sobre *Lorde*, o autor afirma:

É preciso muita, mas muita telenovela no lombo para confundir literalmente o que é contado em “Lorde” pelo narrador e o que eu vivi de fato na minha temporada em Londres, acho eu. Talvez no início do livro exista algum desnudamento psicologista. Mas, à medida que o romance se desenrola, o cidadão João vai se distanciando do protagonista, não naquilo que rege suas mentes, porque isso pode vir até da mesma matriz — que pode ser chamada de uma única e mesma inadequação humana —, mas no que diz respeito à factualidade ficcional. Eu escrevi este livro que não foi escrito pelo personagem de Lorde, simplesmente porque ele não escreve uma linha sequer na Inglaterra. Nem de fato participa de palestras. Eu, João, escrevi lá uma história, participei de palestras, e não fui incorporado, como no

romance, por outro cidadão. Estou aqui, de volta. Está certo, concedo: voltei numa crise psicológica braba, num estado como jamais saí da escrita de um livro. Mas aos poucos me reconciliei com o mundo exterior, que remédio? Pirar? (NOLL a CASTELLO, 2004).

João Gilberto Noll faz uma afirmação ambígua. Ao mesmo tempo que nega que a personagem do romance seja ele, concede que no começo haja “algum desnudamento psicológico” e que voltou numa “crise psicológica braba”. Não haveria aí mais do que se quer dizer, ou a tentativa de negar que a linguagem seja sempre algo mais além do que se espera ou que se consiga saber? Ainda mais se se pensar na fragmentação do sujeito na pós-modernidade, conforme Stuart Hall (2001). Para o teórico, depois da teoria marxista, da psicanálise de Sigmund Freud, do trabalho da lingüística de Ferdinand de Saussure, das investigações de Michel Foucault e do movimento feminista, o sujeito foi descentrado e não consegue mais reconstituir-se a não ser através do discurso. Noll, o escritor, tenta desvencilhar-se, assim, de sua personagem, mas isso é impossível, pois ele também é parte de um discurso. Mas essa relação não pára por aí, e é possível enxergar o autor empírico em João, sua personagem. Mas não se enxerga o autor gaúcho de corpo inteiro, mas sim em pedaços, estilhaçado como um espelho que houvesse se quebrado, como um corpo vazado. Os estilhaços devem ser recolhidos pelo leitor, não com intenção de montar um sujeito inteiro, coeso, mas apenas para criar a insegurança em si mesmo, no leitor, de que ele está lendo um romance e não uma autobiografia. Para o narrador de *Lorde*, há uma dificuldade muito grande em separar vida e obra, conforme ele mesmo nos diz: “Como viveria no Brasil dali a três, quatro meses, se todas as tentativas de viver fora dos meus livros fracassavam? Sim, eu vivia numa entressafra literária perigosa.” (NOLL, 2004, 17). Note-se como isso se parece com a ambivalência da fala do escritor na entrevista citada.

João Gilberto Noll, em toda sua fragmentação, nos dá um sujeito em busca de identidade que se mistura à própria história do autor pelo fato de este estar freqüentando os mesmos lugares que sua personagem. Além disso, a forma de escrita e da narrativa em primeira pessoa trai a forma de escrever do autor do romance em outros lugares de sua obra, conforme se pode ver no trecho a seguir:

Virei-me como se já soubesse desde sempre quem era. Este que eu começaria a desconhecer. Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei

exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre. Sim, disfarçara nas entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim — o quá-quá-quá surfava na minha traquéia sem poder sair, entende? (NOLL, 2004,11).

Compare-se essa fala do narrador de *Lorde* com o que o próprio autor empírico fala na entrevista transcrita e haverá o mesmo problema de um leitor em deslocamento para aquilo que é romance, mas que se recusa a aceitar as regras da ficção romanesca e embrenha-se no terreno do autobiográfico, seja através da utilização de questões pertencentes à autobiografia ou mesmo, e principalmente, do pacto fantasmático. Segundo Gilles Deleuze, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 1997, 11). Daí o fato de a escrita nolliana ser aquela que conta e muito com seu leitor, pois ela não é recheada de algo vivido ou factível que possa ser resgatado em documentos, mas, ao contrário, ela é a representação de situações que possam ser vividas, mas que não são totalmente verificadas na realidade. A vida do escritor não é o que está escrito, mas sua experiência da escrita, sim, é o que é vivido. Isso equivale a dizer que, para um escritor como Noll, a escrita é a vida, visto que ele mesmo afirma que tem dificuldade em viver o real. O leitor é chamado a participar, tornando assim possível esse devir de que fala Deleuze, pois essa escrita só será verdadeira ou real se o leitor produzir sua leitura juntamente com o narrado. Aí, sim, a narrativa faz sentido e a vida pode ser entrevista, embora nunca em sua totalidade, mas em sua condição de fragmento, assim como essa literatura que a representa. Por isso esse processo esquizofrênico de não querer encarar a realidade, dessa escrita que parece estar fora de si, desse teatro da aparição sempre em deslocamento, desejando ser realidade, mas sabendo-se preso na representação. Não há fronteiras específicas; a escrita nolliana parece dizer a seu leitor para abandonar totalmente a esperança de algo concreto, inteiro, unívoco.

A traição à escrita do próprio João Gilberto Noll dá-se no quanto o autor *persona* deixa-se entrever em seu papel criado do escritor brasileiro que vai a Londres para “representar o Brasil”. É certo que a *persona* volta com problemas e o escritor de papel embrenha-se em uma mata em Liverpool tomado por um outro, mas o autor empírico que volta seria também um sujeito transformado. O sujeito que vive a experiência da viagem é tomado, de uma certa forma, pela cultura com a qual ele travou contato. O ato de ser tomado por outro é antropofágico, mesmo que às avessas, e aí o

sujeito da realidade, autor de *Lorde*, implica-se ainda mais ao descrever(-se) tomado por seus livros na voz do escritor de papel, conforme afirma:

Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira. Eu não os renegava. Mas, sim, o tempo que tinham me roubado para que existissem ali, de pé. Claro, era por eles que eu estava na Inglaterra. Era por eles que já não queria voltar para o lugar onde tinham sido germinados. Eu não podia ser visto exatamente como amnésico, mas bagaço deles. Ah, que me retornassem à mente inteiros num país distante, aqui. E se somassem e eu pudesse extrair deles o discurso para o meu pão. Aproximei-me, passei a mão por cada volume, percebi que eu estava como se analfabeto. Seus títulos nada me diziam, me sentia frígido para as letras. As capas bem empoeiradas: é, não fazia tão pouco tempo que eu vivia aqui. (NOLL, 2004, 43-44).

O narrador sente-se frustrado por não conseguir escrever. Não está mais em seu país, não domina a língua do outro, não se reconhece em seus próprios livros. A amnésia do narrador é a mesma falta de identidade do exilado, daquele que não se reconhece na cultura, nem na sua nem na do outro. O escritor como obra é justamente esse que é reconhecido pelos seus livros e não se reconhece mais neles, mas é seu próprio fruto. Obra de suas obras, esse sujeito sem identidade é para sempre exilado em um mundo que não quer o humano, mas sim o seu produto. Dessa forma, o escritor aparece como essa mercadoria que precisa exercer todos os dias sua função para ganhar o pão de cada dia. A ironia de João Gilberto Noll volta-se para si próprio, o autor empírico que escreve e ganha bolsas, viaja e faz palestras em outros países.

O narrador de *Lorde* está sempre entrando em contato com o outro e sendo por ele engolfado, tomado, possuído. Essa relação dá-se também na idéia da representação e até da própria língua — não se reconhecer na própria língua, não trazer memórias da América do sul, vir a Londres para ser vários. É como se a língua se transformasse em algo estrangeiro e, mais uma vez, o sujeito não conseguisse se dizer ou soubesse da impossibilidade de se falar em sua língua ou em qualquer outra, mas a escrita é feita em sua própria língua e, por isso, ela é extrapolada, alterada, segundo Gilles Deleuze:

[...] para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. (DELEUZE, 1997, 16).

A escrita é também essa estrangeiridade, essa alteridade que faz com que o autor empírico identifique-se ou perceba-se através desse outro que ele cria para se

reconhecer. Conforme já foi dito acima, parece ser necessário estrangeirar-se de sua própria língua, fazer-se outro para tentar ordenar o caos que existe no sujeito. O autor produz sua própria forma de se montar a si mesmo, produzir novos “eus” para narrar-se, para (re)conhecer-se. Seu corpo vazado é aquele que, como diz Deleuze, possui “olhos vermelhos” e “tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, 14), para produzir essa outra língua que não é mais apenas a sua, mas uma língua que não pertence a ninguém, trespassada que está de todas as outras, principalmente a língua dos diversos textos com os quais entrou em contato, escavou, como diria o filósofo francês. Nesse teatro da aparição que é a escrita nolliana, essas diversas línguas são escavadas, devassadas, e nem o próprio corpo do autor empírico escapa, pois está transformado em *persona*, em papel e tinta, em fragmentos e estilhaços que refletem sua própria vida real.

João Gilberto Noll faz uso do pacto fantasmático para fazer valer sua condição de escritor que não precisa prender-se a regras para organizar seus textos, mas que pode fazer até da norma o que bem entender, pois o terreno da ficção é fértil e nada fácil de ser esgotado. Seus textos levam o leitor para o terreno da mistura de gêneros e da carnavalização das teorias críticas sobre a memória e a escrita. A própria literatura, mais que canônica, quer ser reinventada e mostra que possui fôlego para isso — basta que haja escritores interessados em (des)construir normas e regras e leitores que estejam interessados em textos que os desafiem. Como afirma Jacques Rancière, o

[...] ‘próprio’ da literatura é a ausência de regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe. É isto o que significa a aventura da letra sem corpo [...] (RANCIÈRE, 1995, 37-38).

Dessa forma, a literatura se produz em constante processo, e a escrita de João Gilberto Noll não foge à regra, pois seu horizonte é o outro, seu leitor. Leitor que deseja ser desafiado pelo jogo sem fim entre velar e desvelar o próprio jogo da representação.

É nesse caminho que Noll vai construindo sua obra, discutindo o que seria protagonizar histórias em uma época de poucas histórias novas. Se os protagonistas de suas histórias não se reconhecem como pessoas capazes de protagonizar nem suas próprias vidas, o que lhes resta é o discurso: abrir a voz, soltar a escrita como se fosse um jorrar eterno e sem fim. Alterando Roland Barthes, Noll é um *scriptor* (pós) moderno que

[...] nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 1987, 51).

Embora Roland Barthes acredite na morte do autor, a obra de João Gilberto Noll vem comprovar que este nunca esteve tão vivo. Não em sua biografia fácil de ser encontrada em qualquer enciclopédia, esta também resultado de invenções, mas em seu texto que se faz sempre em contato direto com sua biografia cotidiana, na experiência da escrita, no dia a dia do escritor. Pois não se escreve o que não se é, conforme a epígrafe deste capítulo, e essa escrita sempre errante só pode ser obra de um sujeito em eterna errância que, sem nunca terminar, vai traçando algo indefinido que não sabe para onde ir, o que fazer, o que falar, como pensar, não se encaixando em nada daquilo que lhe possa ter sido algum dia previsto. Por isso, a próxima questão que me interessa é perceber como a noção de *paternidade* é inerente a essa escrita e como esse escritor ou suas personagens colocam-se diante dessa questão.

## Capítulo II

“O hino do quartel do meu pai”

*Aquilo que herdaste de teus pais,  
conquista-o para fazê-lo teu.*

Goethe

Em *O cego e a dançarina*, seu livro de estréia, João Gilberto Noll traz um conto que será paradigmático da sua relação com a questão da paternidade. No conto, intitulado “Alguma coisa urgentemente”, o narrador, um adolescente, vê-se obrigado a conviver com a ausência/presença paterna. Ele vê seu pai definhando com o passar do tempo e, finalmente, este volta para morrer no apartamento do narrador. Esse pai que retorna sempre menor, devido às suas deformações, como a perda dos dentes, do braço, aparece também na metáfora das coisas em estado de putrefação no apartamento. Ele é descrito como “filósofo sem livros”, e o narrador lembra-se dele em Porto Alegre, na “região de origem”. Como se já não fosse um sinal de menos quase o tempo todo, pois subsumido em uma ausência, obrigado que é por sua profissão — ou guerrilheiro ou traficante de armas —, a personagem seria uma marca da autoridade paterna (des)aparecida, ao mesmo tempo que representa a autoridade metafórica roubada dos brasileiros durante a ditadura militar nos anos 70. Ressalte-se que o texto é publicado em 1980, o que permite dizer que a relação é pertinente. O pai ausente/presente atrapalha a possibilidade de um futuro para seu(s) filho(s).

O adolescente não possui nada senão essa presença/ausência e o fato de não saber que sua identidade não está formada e nem será completada de todo. Exemplar disso é justamente a sexualidade do narrador, que tem relações sexuais com a empregada do melhor amigo, com as colegas de escola e se prostitui com um homem mais velho, como se essa indecisão sexual fosse a marca de uma identidade inconclusa. O que resta ao adolescente é apenas a representação de si, do pai, do momento, pois, como ele mesmo afirma, “se referir ao meu pai presumia um conhecimento que eu não tinha” (NOLL, 1986, 13).

O narrador sente que alguma coisa precisa ser feita urgentemente, sem a qual ele não pode continuar. Ele só não sabe o que fazer, e afirma: “mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente. [...] Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava” (NOLL, 1986, 16). Com a morte do pai, que, se não é morto no enunciado pelo adolescente, é morto por este enquanto narrador ao término da narrativa, o adolescente poderá, talvez, escrever sua própria história. Aliás, o próprio pai, em um determinado momento, sugere ao narrador, em discurso indireto, que procure fazer outra história de sua vida (NOLL, 1986, 15). Justamente quando o pai está para morrer, o narrador revela a seu leitor:

[...] era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome [...] o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome [...] e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente. (NOLL, 1986, 19).

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.

O conto é exemplar de como João Gilberto Noll enquadra-se como um escritor que precisa problematizar essa questão ocidental: matar seu pai simbolicamente para crescer. Se isso pertence ao escritor empírico, como dado biográfico, não é o que se pretende discutir aqui, embora, conforme já demonstrei no capítulo I, a ficção autobiográfica sempre esteve presente em sua obra. Se o adolescente representado não é o próprio autor empírico, e nem poderia ser, pois é representação, algo de seu processo como adolescente querendo criar uma identidade para si e sentindo-se deslocado no mundo pode lembrar o pacto fantasmático de que fala Phillippe Lejeune. Por outro lado, esse conto serve como metáfora para o fato de que todo autor tem que se haver com a morte paterna ou com a tradição que está sempre a rondar sua vida literária. Procurar fazer outra história de sua vida e escrever em meio à ausência/presença do pai literário maior é o que parece mover esses sujeitos narradores.

A paternidade é algo sempre muito complexo para o ocidente cristão. Culturalmente, é a paternidade que funda a nossa noção de *ocidente*, pois é graças à substituição das deusas da fertilidade por um novo Deus, maior que todos os outros, conforme pode-se ver no berço da civilização ocidental — a Grécia e o mediterrâneo —, que Zeus cresce e reprime completamente as deidades femininas. 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 5<sup>o</sup> ou 4<sup>o</sup> milênio antes de Cristo. Vejamos o que diz o teólogo belga:

Há seis ou sete milênios, as sociedades humanas mais adiantadas descobriram a relação entre o ato sexual e a procriação. Isso levou-as a tomar consciência da paternidade. Tal novidade acarretou de modo imperceptível uma revolução profunda, que transformou as estruturas sociais, as religiões e os comportamentos sexuais. No entanto, a lembrança dessa revolução apagou-se a tal ponto que o conhecimento da paternidade é hoje considerado como inato. (DUPUIS, 1989, 3).

Dessa forma, a religião será afetada e, evidentemente, também as narrativas mitológicas. As tragédias, portanto, tratarão disso, como a peça de Ésquilo, que data do século VIII A.C. A mesma noção de substituição do matriarcado pelo patriarcado é visível em *Totem e tabu*, publicado em 1913. Para Sigmund Freud,

[...] nas mitologias, quando certa geração de deuses é vencida por outra, o que se denota é a substituição histórica de um determinado sistema religioso por outro novo, seja como consequência de conquista estrangeira, seja de evolução psicológica (FREUD, 1999, 154).

Assim, é possível visualizar como se deu a substituição de deusas da fertilidade pelos deuses todo-poderosos, cuja imagem Zeus encarna à perfeição, sendo deposto pelo deus todo-poderoso dos Judeus e o deus de amor dos cristãos. Cabe lembrar que essa transformação não foi feita de forma rápida, mas de maneira paulatina ao longo dos tempos. Segundo Jacques Dupuis, a

[...] descoberta da paternidade foi uma tomada de consciência muito lenta. Não provocou uma brusca revolução social. As sociedades antigas podiam muito bem reconhecer a existência do Pai sem com isso modificar suas estruturas sociais, sua vida religiosa e sua vida sexual. Foram necessários, portanto, muitos milênios para que se operasse insensivelmente uma “revolução patrilínea”, ao cabo da qual constatamos o estabelecimento das sociedades patrilíneas com estados de patriarcalização mais ou menos avançados. O fato decisivo dessa transformação é o desencadeamento das guerras, que se evidencia nas literaturas antigas, especialmente na literatura

sânscrita: é pela guerra que os homens tornaram-se os senhores da sociedade, como chefes de famílias, como reis e como deuses (DUPUIS, 1989, 95).

Como os homens descobriram sua participação na reprodução a partir de uma experiência na cultura e fortaleceram seu poderio durante séculos de civilização, a consequência é o fato de que a paternidade é uma das questões maiores da cultura com a qual todo sujeito, para se conceber enquanto tal, tem que acertar suas contas.

Sigmund Freud desenvolve sua teoria a partir desse princípio básico para a fundação do ocidente, conforme nós o conhecemos. A pesquisa e institucionalização do Complexo de Édipo metaforizado por ele através da mitologia grega e todas as relações que estabelece entre o totem e o tabu, assim como o mal-estar na civilização, vão sucedendo-se e sendo aprofundadas durante sua trajetória. Em *Totem e tabu*, o pai da psicanálise demonstra, a partir de pesquisas antropológicas, o quanto a necessidade de livrar-se do pai, mesmo que simbolicamente, move o neurótico a uma série de escolhas para sua vida futura. Para Sigmund Freud, “os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte convergem para o complexo de Édipo” (FREUD, 1999, 159).

O conceito de *paternidade* está aqui entendido como uma questão sociológica/antropológica que estrutura todo um modo de vida de uma sociedade, no caso, a sociedade ocidental, e depois a estruturação da sociedade brasileira, que se dá sob o signo do ocidente judaico-cristão. A partir dessa premissa, pode-se pensar em como um texto é criado. A idéia de paternidade perpassa desde o fato de quem cria a história — o criador, o pai — até a quem o escritor recorre para compor seus textos. Estas questões interessam-me e estão na base do trabalho do crítico literário. Não se trata de uma origem que remonta à busca da originalidade romântica, que me parece um tanto já debatida e por demais repetida. O que me interessa é como essas relações se tecem dentro de textos que possuem como ponto de partida a busca empreendida por sujeitos narradores ou personagens por seus pais ausentes ou desaparecidos de alguma forma, valendo-se sempre da memória. O pai, dentro da cultura, é o representante da autoridade, é aquele que influencia a vida dos filhos, que devem matá-lo simbolicamente para poderem afirmar-se enquanto sujeitos.

É notável quanto essa produção sobre a paternidade influencia muitos escritores do ocidente. Talvez até o advento dos testes de DNA e da revolução genética, justamente pelo fato de ser algo que não se comprovava facilmente na cultura ocidental-judaico-cristã assolada pelo advento da burguesia, vários textos foram escritos e muitas

teorias ainda estão por se fazer sobre a questão. Vários escritores trabalharam com essa busca paterna em toda a literatura brasileira; não me estenderei sobre a literatura estrangeira por falta de espaço, mas basta citar os casos de Franz Kafka, William Faulkner, James Joyce, Paul Auster para se ter uma idéia. Escritores que vão de Machado de Assis, passando por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Aufran Dourado, Carlos Sussekind, Raduan Nassar e, mais recentemente, Milton Hatoum, além de outros, escreveram histórias sobre personagens que não conseguem se esquecer de pais que se fazem presentes pela ausência ou que não conheceram seus pais e são obrigados a conviver com suas memórias.

Alguns escritores brasileiros representaram situações em seus textos através de personagens com a vontade de se livrar do Complexo de Édipo, alguns com problemas de crescimento devido à presença autoritária do pai, alguns cobiçosos da mãe e das outras mulheres da família. Mas o que me interessa é como essa formulação está ligada à produção literária e mais especificamente à produção literária de João Gilberto Noll.

Segundo Freud, o inconsciente levaria o sujeito a desejar a morte paterna, pois o pai impediria seu crescimento. Como o assassinato real do pai é tabu em nossa cultura, uma das saídas seria o imaginário, no qual o sujeito faz uso de elementos de sublimação para produzir a morte paterna. A arte é apontada pelo psicanalista como um desses lugares, conforme afirma:

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 [sic] 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 intuitos mágicos. (FREUD, 1999, 97).

Uma das formas de se livrar da presença da autoridade paterna, para um escritor, está dentro da tradição literária, em como lidar com ela. Como “tradição supõe obediência a uma autoridade e fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 1996, 9), pode-se pensar essa tradição como um pai ao qual se pertence por ser seu próprio filho. Desde os princípios da literatura, os sujeitos que se arriscam na aventura literária têm

que se haver com esse problema. A tentativa é sempre de alteração através da *negação* ou da *imitação*, *emulação* ou outros conceitos, como *apropriação*, por exemplo. Aquilo que foi escrito antes da produção do escritor deve ser levado em consideração para a produção do novo, mesmo que inconscientemente. É na arte que se mata o pai, transformando-o em algo diferente, lembrado, alterado, estranho até a si mesmo. Nessa disputa entre novo e velho chega-se ao pós-moderno, que revisita parodicamente outros textos anteriores ao texto que se faz no presente e os altera de forma crítica, conforme Linda Hutcheon (1991) acredita. Alguns teóricos são importantes para se entender essa questão, como Harold Bloom, T. S. Eliot e Octavio Paz.

Para T. S. Eliot, em seu texto, publicado em 1920, “Tradição e talento individual”, a necessidade da criação de uma individualidade faria com que o poeta tentasse diferenciar-se de outros. Isso não se faria de forma simples, pois os poetas mortos deixam suas marcas nos textos dos vivos. Para o poeta norte-americano, a tradição implicaria um significado mais amplo, pois ela não poderia ser herdada, mas conquistada através de muito esforço. A historicidade contaria em muito para a produção literária do presente, pois o

[...] sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. [...] Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação. (ELIOT, 1989, 39).

T. S. Eliot deixa pouco espaço ao escritor da nova geração, pois se este traz em seus ossos toda a literatura européia anterior a ele desde Homero, há que haver muita luta para lidar com essa autoridade. O escritor latino-americano e, principalmente, o que me interessa aqui estudar, um escritor brasileiro, estaria completamente à mercê, ou melhor, condenado a ser obediente a essa autoridade ou origem.

Para Harold Bloom, que desenvolve *A Angústia da influência* em 1973, um grande autor sempre lê errado os outros textos anteriores ao seu, por isso os grandes textos, como se fosse um pai de todos, conforme ele considera Shakespeare, seriam a

autoridade que não deixaria que os novos produzam longe da tradição. O crítico, em prefácio escrito já na década de 90, em que ilumina melhor seu raciocínio, afirma que “o grande texto está sempre em ação, com toda força (ou fraqueza) lendo errado textos anteriores” (BLOOM, 2002, 20). E continua:

A angústia pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo de temperamento e circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o poema forte é a angústia realizada. [...] a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *conseqüências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. (BLOOM, 2002, 23-24) (grifos do autor).

A angústia da influência, portanto, deve ser transformada em texto para que o escritor consiga entrar em contato com seu grande pai, o escritor forte anterior a ele. Portanto, o que todo escritor sempre faz, para Harold Bloom, é apropriar-se do que é do outro, do ancestral; roubar e ler errado o ancestral equivaleria a matá-lo, e assim, produzir a novidade com seus restos. Bloom considera a possibilidade da inconsciência, mas não consegue perceber um grande escritor sem consciência da produção anterior à sua. Afinal, a

[...] influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir (BLOOM, 2002, 80).

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,

2002, 76). O crítico norte-americano retoma, a partir de um trecho de Thomas Mann, explicando sua obra, as relações entre a obra do escritor alemão, autor de *A montanha mágica*, e a de Johann Wolfgang von Goethe como o relacionamento entre o efebo e o precursor, nas quais o efebo aprende com seu mestre e, numa revisão do seu aprendizado, refaz a grande obra. Harold Bloom trabalha com a noção de *influência* tão pouco em voga no momento, cita Friedrich Nietzsche — “Quando não se teve um bom pai, é necessário inventar um” (BLOOM, 2002, 104) — e continua a costurar sua teoria, dessa vez citando, sem identificar de onde, 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 nuances 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 BLOOM, 2002, 111-112).

Conforme a citação, os sentimentos de ternura são direcionados à mãe, esta, sim, reconhecida como a que deu a vida à criança; ao pai, a criança direciona a fantasia da salvação pelo viés da competição. Mesmo que o pai seja visto como aquele que lhe deu a vida, a criança enxerga nessa figura uma oposição, um obstáculo, e isso o projeta para a construção de algo tão grande quanto a produção paterna, seu filho. Ao seguir Freud e sua teoria, nota-se que Bloom vê toda a relação do inconsciente com a escrita e, mais uma vez, vida e obra se refletem, pois o escritor, assim como todo ser humano, quer ser pai de si mesmo, salvando seu próprio pai.

Bloom termina afirmando que “os precursores nos inundam, e nossas imaginações podem morrer por afogamento neles, mas nenhuma vida imaginativa é possível se essa inundação for inteiramente evitada” (BLOOM, 2002, 206). Para Bloom,

portanto, é impossível se fugir ao pai — o que há é uma releitura sempre errada e o que constituiria a grande obra nova seria a forma como ela é produzida. O escritor é um prisioneiro da tradição e, mesmo querendo fugir a ela, não consegue, e é dessa luta angustiante que se fará sua produção.

Octavio Paz irá trabalhar com a questão da criação literária, principalmente em seu livro *Os filhos do barro*, publicado em 1972, em um artigo intitulado “A tradição da ruptura”. O escritor mexicano irá trabalhar com a noção de *tradição moderna da poesia*, afirmando que esta rompe com a tradição para instaurar uma nova que será rompida por outra, e assim sucessivamente. Essa tradição seria heterogênea, pois estaria condenada à pluralidade (PAZ, 1984, 17-35). Em outro artigo, intitulado “Tradução e metáfora”, ele continua com a idéia da tradição e da história. Para Octavio Paz, a

[...] história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode dividir-se entre imitações felizes e imitações infelizes. As primeiras são férteis: mudam o que imita e mudam aquilo que é imitado; as segundas são estéreis (PAZ, 1984, 112).

Os três teóricos falam em apropriação, influência e troca entre os novos e os que vieram antes deles. Nessa alteração do que foi feito pelo anterior, pode-se, por aproximação, colocar o novo e o velho como metáforas dentro de uma questão que seria a da paternidade da escrita. Enquanto os novos, para escrever, devem apropriar-se do que é do ancestral, teoria de que a antropofagia vai dar conta e que será trabalhado no próximo capítulo, o que interessa aqui é a guerra travada no interior dessa escrita nova que se faz a partir do que seleciona da velha. Isso se dá nos enunciados nollianos de forma a mostrar as relações existentes entre homens mais velhos e rapazes mais jovens, principalmente nas relações de filhos com seus pais ausentes e, por isso mesmo, paradoxalmente muito presentes.

Alguns exemplos na obra nolliana exemplificam as relações entre novos e velhos ou pais e filhos nos textos anteriores aos romances aqui trabalhados. Em *O cego e a dançarina*, são vários os contos que descrevem histórias de relações entre pais, muitas vezes ausentes, e filhos que não sabem como viver a partir desse fato. O conto “O meu amigo” apresenta o pai do amigo do narrador que fugiu sem que o menino se lembre de quem ele seja; em “A virgem dos espinhos”, a personagem feminina lembra-se do pai, morto três meses antes, logo após cometer algo “pecaminoso”, segundo seu ponto de vista, reforçado pela atitude do pai em vida; em “Casimiro”, o protagonista lembra-se do

pai que o quer “a seu lado abrindo atalhos nas transações comerciais, presto e ágil como deve ser um jovem comerciante” (NOLL, 1986, 78), mas ele é poeta e, portanto, não cumprirá o desejo paterno; em “O filho do homem”, o pai do narrador é um contador de histórias que está morto; em “Cenas imprecisas”, pai e filho não têm uma boa relação e a imagem representada do pai é a de um tirano dono de um bordel, que obriga os seus subalternos a atitudes extremas que culminam na morte destes; em “A construção da mentira”, o pai morreu antes de o narrador nascer; em “A vida”, o pai possui um cuidado muito grande com a filha, mas vê-se sem lugar no mundo; em “O cego e a dançarina”, o menino que atira no narrador é filho de um pai que não o conhecia.

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. Além disso, o menino de *Rastros do verão* e o menino índio de *A fúria do corpo* parecem-se demais, e essa personagem que se encontra sempre com o narrador repete-se na representação do menino mudo de pele azeitonada de *Canoas e marolas*. 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. Em termos numéricos, de dez romances, sete lidam com essa figura paterna e suas relações com os filhos no enunciado. Creio poder afirmar a recorrência dessa imagem de uma paternidade sufocante que se faz mais pela ausência do que pela presença, mas inegavelmente alterando a vida das personagens.

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).

A primeira frase que abre o primeiro romance publicado, *A fúria do corpo*, é emblemática dessa questão — “O meu nome não” (NOLL, 1997, 25) —, corroborada pela afirmação do narrador mais adiante:

Alguém tropeça no meu sono e eu grito o nome não digo. Nome não. Não adianta retalhar meus nervos, me inquirir, interrogar, nem mesmo torturar. Nome não. Quando criança me ensinaram assim: nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera, ninguém. Meu nome não. (NOLL, 1997, 40).

A não-nomeação é uma marca dentro dos romances de João Gilberto Noll e, quando muito, utiliza-se apenas o primeiro nome da personagem; muitas vezes, o próprio nome do escritor ou autor empírico, João. Essa relação estabelece-se dentro das relações de autobiografia ficcional, estudada no primeiro capítulo, e organiza-se mais como uma vontade de fazer a vida adentrar na literatura ou de apontar para a inexistência de fronteiras entre as duas na literatura contemporânea. O nome soterraria um tesouro, mas esse sujeito que sabe seu nome, mas não o quer dizer, recusa-se terminantemente a seguir as normas estabelecidas, nega-se a se identificar com o sistema vigente. No caso de *A fúria do corpo*, a alusão direta à ditadura militar, implantada no Brasil a partir de 1964, não apaga a não-inserção desse sujeito na civilização ocidental conforme ela está configurada para o novo mundo desde o século XVI. Não dizer o nome significa não querer dizer ou revelar uma identidade.

Sem essa nomeação e com o sentimento de orfandade que se alastra por seus romances, Noll pretende discutir a questão da paternidade da obra. Como situar-se diante da tradição herdada é o que ele parece comunicar em seu processo de criação apontado em vários momentos de seus textos. As personagens narradoras contam suas próprias histórias, são criadoras de si mesmas, pois não se esquecem dessa paternidade negada e vão sempre se narrando a si e a seus insucessos diante da orfandade. Parece haver em Noll a revolta para com a impossibilidade de esquecer esse passado, essa autoridade que adentra a narrativa sem que menos se espere, e para com a forma de escrever nessa cultura. O escritor que critica as instâncias da sociedade patriarcal

judaico-cristã vê-se enredado em seus interstícios sem ter como fugir a isso, conforme se pode facilmente comprovar nos três romances aqui abordados.

Em *A céu aberto*, o narrador vai à procura do pai que luta em uma guerra distante, levando consigo o irmão, e conseguirá alguns substitutos para o velho coronel durante a narrativa. Nesse romance, percebe-se logo que a figura paterna não dá descanso à personagem narradora, que abre o texto indo em busca do pai. Na segunda página do romance, o narrador, preocupado com a saúde do irmão, diz: “Pensei logo no nosso pai. A gente não tinha mais ninguém. Só que o nosso pai estava na guerra [...]” (NOLL, 1996, 10). O narrador empreende junto com o irmão uma busca à figura paterna, que será encontrada em um acampamento militar, Como informa a seus leitores:

Não foi difícil chegarmos ao nosso pai no acampamento militar. [...] a tenda do nosso pai era a que mais se realçava [...]. E de fato o nosso pai estava ali dentro da barraca de lona chumbo, sentado numa cadeira de braços, botas, uniforme roxo e o anelão de sempre no anular esquerdo [...] o general que conseguira destruir a ponte dos Novaes [...] sentia que estava prestes a perder minhas regalias de menor, embora não soubesse direito o ano em que eu nascera, o meu pai nunca se preocupou com essas coisas de registro, sempre esteve com a atenção toda posta na artilharia do exército, no perigo que seria o inimigo tomar o ápice do monte [...]. (NOLL, 1996, 19-21).

A descrição do pai é montada para que percebamos o seu poder e sua posição de destaque, como o fato de a barraca estar bem situada no acampamento e a forma como o pai vê o mundo: apenas interessa ao pai a conquista, a posse dos territórios, encarnação que é do guerreiro civilizador engendrado pela sociedade patriarcal, enquanto ao narrador não é dado nem conhecer sua própria idade. Assim, o sujeito sem nome, sem idade e sem registro defronta-se com um pai dono de seu território, de sua patente de general, bem posto na vida e com sua identidade definida. Dessa forma, faz-se a grande diferença entre pai e filho, novo e velho, a tradição e aquele que acaba de chegar a esse lugar. Cabe lembrar o medo que o narrador tem de perder “suas regalias de menor”, como a representar a dificuldade de crescer à sombra de pai tão poderoso. Ainda corrobora essa visão a utilização do pronome possessivo “nosso” junto ao vocábulo “pai”, o que demonstra que, por mais que se queira, é impossível esquecer esse sujeito que pertence ao narrador que, por sua vez, pertence a essa figura dentro da sociedade patriarcal. Na narrativa, o narrador encontrará uma posição no exército paterno, mas essa colocação durará pouco tempo, visto que a personagem não consegue enquadrar-se

nessa categoria da luta dos homens. O narrador dirá que é uma “cabeça alienígena do exército” (NOLL, 1996, p.42), que não sabe qual lugar tomar em uma barraca que serve de restaurante e que sua presença não é notada nem mesmo pelo pai (NOLL, 1996, p.43). A personagem-narradora acaba por entrar na guerra (NOLL, 1996, p.45), mas não consegue e se confessa covarde e impotente para lutar, desejando voltar ao lugar de origem, conforme afirma: “[...] ai, cansei, eu disse vomitando: eu quero é voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído, eu quero é me apagar [...]” (NOLL, 1996, 49). O narrador, finalmente, deserta e irá encontrar-se com o pai uma última vez:

[...] lá estava o meu pai sentado numa poltrona de palha bem maltratada com um espalhafatoso espaldar feito a cauda de um pavão, e quando ele me viu com uma roupa civil toda rasgada, a imagem viva de um desertor, percebi que seus dedos começaram a tamborilar nos braços da poltrona de palha, coisa que costumava fazer ao ficar nervoso, [...] e fui me aproximando pisando o medo de uma perna e a indiferença de outra, molhando meus pés e a batinha da calça estropiada pelas poças d’água, 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 [...] mas eu decididamente não tinha mais nada a ver com aquela merda toda de exército de guerra de pai de irmão [...] 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 ... Afastei o olhar de cima do velho para sempre. [...] Olhei para trás e notei que uma colina escondia para sempre meu pai de mim. (NOLL, 1996, 62- 63).

A deserção do narrador não se faz sozinha, é preciso uma ação enérgica para se separar do que é o pai e do que ele significa. Ao se desligar do exército e decidir não mais lutar na guerra, o narrador escolhe o caminho da margem. Em um mundo de homens que vivem em guerra, a escolha desse caminho coloca esse sujeito como pária. Daí o fato de renegar essa paternidade guerreira através da cusparada no olho do pai “bem velho bem enrugado bem acabado”. Cuspe que “fura” o olho do pai e altera a vida da personagem-narradora, condenada agora a deslocar-se ainda mais, pois deseja ser um desertor do mundo patriarcal, pelo menos no que diz respeito aos valores paternos com os quais rompe nesse momento da narrativa. O narrador deixa para trás sua linhagem, sua família, sua cultura e, a partir de agora, irá encontrar alguns avatares para seu pai. Como é o caso do pianista homossexual Artur e do capitão do navio que irá sequestrá-lo e levá-lo para outro país. Nota-se que a paternidade vai aos extremos, desde o pai primeiro, com sua autoridade advinda do militarismo e da virilidade guerreira, até o Capitão de navio, não mais militar, mas senhor de seu Navio/castelo, que obriga o

narrador a cometer atos que ele não faria por livre e espontânea vontade, o que o torna, portanto, também autoritário. Representantes de hierarquias, sejam elas militares ou de posses, esses dois sujeitos marcariam a civilização guerreira e viril com a qual o narrador não quer compactuar, mas com as quais não consegue romper facilmente, pois há nele mesmo resquícios, traços desse arquivo da cultura, como algo entranhado e inscrito em seu corpo.

Em Artur, pianista e homossexual, representante de uma linhagem diferente dos dois sujeitos anteriores, o narrador encontrará uma ligação com a música e com a arte, o que o livraria de uma relação autoritária, mas, ainda assim, é uma relação hierárquica em que a diferença de idade marcaria uma espécie de relação entre precursor e efebo. É com Artur que o narrador inicia uma amizade, entrevista pelos leitores em *flashback*. É Artur quem, de certa forma, cuida da educação do narrador. É Artur que diz ao narrador que lhe delega a voz:

[...] Artur que me confessou uma noite que desconfiava seriamente estar entrando na carreira de pederasta, se é que você me entende, olha a minha idade, vejo que homem nenhum poderá mais se interessar verdadeiramente por mim, só se for pelo meu antigo rosto sem papada e bolsas sob os olhos, só se for pelos meus braços de outrora que ostentavam alguma malhação até pela ajuda do piano, só se for por este outro homem que já se esboroou em mim; pois que cara em sã consciência pode vir hoje até aqui, e escavar com sua língua a minha boca cheia de próteses dentárias alcoolizadas [...] mas você não, em você nunca tocarei, em você eu vejo apenas o filho do velho Nicolau, do meu amigo [...]. (NOLL, 1996, 26-27).

A fala de Artur sobre a pederastia, se não implica o termo original, enquanto função, remete o leitor a essa primazia do velho sobre o novo enquanto parte do aprendizado. Artur, ao reconhecer no narrador o filho de seu amigo e não lhe impor nada, pois os mais velhos, na narrativa, vão sempre impor suas vontades a ele, torna-se a representação de um pai menos castrador, bem menos autoritário, e cumpre a função paterna da mesma forma, pois ele, segundo o narrador, nunca se “interessou pela paternidade de sangue” (NOLL, 1996, p. 85). Não interessar-se pela paternidade de sangue daria a essa personagem um caráter menos autoritário, pois não possuiria o filho. Retirada a posse, a autoridade não se constitui como autoritária, deixando o filho mais livre para identificar-se com a figura paterna. Ao contrário do pai do narrador, não preocupado com o registro, mas preocupado com a guerra, Artur está preocupado com o aprendizado do narrador, tomando-o como um efebo.

Cabe, nesse momento, um parêntese para essa questão, pois uma parte da crítica sugere, ao invés da metáfora da filiação criativa, a metáfora das amizades literárias. Partindo do texto “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges, essa relação de amizade literária ganha corpo e deve ser trazida aqui como contraponto à tese sustentada por mim. Para o escritor argentino, a palavra *precursor*, tão cara aos críticos, vide a teoria de Harold Bloom, deveria ser purificada de toda conotação de polêmica ou rivalidade, pois “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 1999, 98). Dessa forma, não há uma tradição a ser perseguida, conforme os críticos anteriores afirmam, mas há algo a ser feito; as obras do presente é que lançariam luz sobre as obras do passado graças a essas afinidades eletivas de que fazem uso os escritores.

Para Eneida Maria de Souza,

[...] é possível estabelecer laços de amizade literária entre os autores, substituindo-se a tradicional metáfora familiar, que corresponderia à construção de modelos literários a partir dos conceitos de influência e de tradição cultural, herança recebida pelo autor de forma passiva e conforme as exigências da crítica, notadamente de caráter historicista. A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte (SOUZA, 2002, 117-118).

Essa amizade literária tão bem sustentada por Eneida Maria de Souza é algo a ser levado em consideração, porque procura não criar hierarquias, mas uma possibilidade de os escritores estarem em linhas sincrônicas de tempo devido às suas eleições. Assim também é a metáfora da constelação de Haroldo de Campos (1989), defendida em *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, no qual afirma que, no Brasil,

[...] esse enredo metafísico vê acrescida à sua intriga uma componente de “suspense”: o nome do pai [...] apresenta-se (ou ausenta-se) desde logo, submetido à rasura e em razão, exatamente, de uma “perspectiva histórica” (CAMPOS, 1989, 8).

Como o nome do pai está rasurado pela perspectiva histórica, para Haroldo de Campos não há necessidade em se tocar, portanto, na questão da origem ou da paternidade da escrita ou de uma linhagem literária. Por isso, ele busca uma saída outra, que estaria na estética da recepção de Hans Robert Jauss, e propõe sua “constelação”, que é da ordem da sincronicidade e não da diacronicidade.

Para Jacques Rancière, a escrita sempre coloca a questão da paternidade em jogo:

Antes de ser polissemia ou disseminação, a escrita é divisão. E é a essa divisão que a literatura dá figura, ao reexpor sem cessar *a questão do pai do discurso* e do corpo da letra. Ela tem seu ato no gesto que desfaz a relação estabelecida da realidade e da ficção, ou da filosofia e do poema, para devolver toda matéria de ficção ou todo ritmo poético ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade. E talvez essa dupla figura do abandono dê à literatura sua tensão específica. Seu movimento se desdobra no intervalo de duas escritas, no intervalo que separa a fábula da letra abandonada da fábula do corpo de verdade, do *logos* que se tornou carne sensível do mundo. (RANCIÈRE, 1995, 41).

Mesmo que Jacques Rancière não esteja obrigatoriamente falando em tradição, a palavra *pai* não está utilizada metaforicamente, pois ela lembra o enunciador primeiro de um discurso em sua relação com os outros saberes com os quais ele se depara antes de traçar seu texto no papel. Daí a relação entre a letra órfã e a divisão que ocorre em toda literatura. O saber primeiro não é do escritor que escolhe sobre o que escrever, sobre o que contar, mas é o saber de um povo, portanto, anterior a ele, cravado na tradição, e por isso eu continuo a perceber, sem negar as outras correntes, que em João Gilberto Noll essa divisão da escrita se faz. Ser escritor brasileiro que tem o nome do pai rasurado historicamente, conforme o quer Haroldo de Campos, já é um começo para não se aceitar essa paternidade ocidental. Mas, ao mesmo tempo, sabe-se que não há como fugir a ela. Como o que existe é uma orfandade, nada melhor do que procurar amizades literárias, conforme o quer Eneida Maria de Souza e Jorge Luís Borges. Só que, mesmo não existindo uma hierarquia, há uma escolha que norteia essa escrita, essa letra órfã. Se ela se faz de forma sincrônica, ainda assim é uma escolha que implica julgamento de valor, e é nesse jogo que entendo o trabalho de Noll e de toda a produção contemporânea, pois ela opta por escolher a quem imitar, emular, representar, alterar, rasurar ou endear, podendo até ficar à sua sombra e não produzir algo fértil, como nota Octavio Paz. João Gilberto Noll é filho órfão da tradição e tem, a cada vez que

escreve, que se tornar pai de seu próprio discurso. Sua escrita coloca em jogo a questão da paternidade na e da escrita e faz questão de tornar isso patente e explícito.

É na sua própria paternidade que o narrador de *A céu aberto* defronta-se com o problema de sua identidade. Em um dos momentos da narrativa — pós-guerra e algo completamente fora dos padrões, conforme toda narrativa nolliana, em que imaginação e realidade fundem-se, através da voz do narrador, nunca se dando claramente a ver —, a narração assemelha-se mais a um surto, e o narrador está às voltas com seu irmão transformado, vivendo juntos como marido e mulher em uma casa, quando se junta a eles o filho de Artur. Os três irão ter relações sexuais e, depois de uma dessas relações, trava-se o seguinte diálogo:

— Se você se empenhar hoje, nunca saberemos de quem é o filho — disse o rapaz.

— Faremos um exame — respondi.

— Não, não gostaria de exame nenhum para conhecer a paternidade, prefiro assim, sempre na dúvida, com isso a criança terá dois pais pelo resto da vida, que bom — ela comentou. (NOLL, 1996, 110).

Ao se escolher não saber quem é o pai, abre-se o espaço para a indiferenciação novamente, mas o próprio narrador é incapaz de habituar-se a isso. Ele não quer ficar na dúvida, conforme diz ao saber que vai vir um filho:

Aos poucos fui me acostumando com a idéia de dividir a paternidade de uma criança com outro homem, sem problema, mas o que me deixava sem dormir era o fato de esse outro homem ser aquele cara que eu pretendia comer mais vezes [...]. (NOLL, 1996, 112).

Percebe-se aqui no enunciado o desejo sexual do narrador e sua inconclusão quanto a padrões, mas isso se reflete enquanto enunciação, pois dividir a paternidade com outros homens que se quer devorar está na base da idéia que representa a paternidade da escrita. Escrever é, pois, dividir a paternidade com outros homens os quais se deseja comer mais vezes, segundo o princípio antropofágico. No enunciado, a criança terá dois pais, conforme deseja a personagem da mulher/irmão. Essa dupla paternidade, que não é possível pelas relações biológicas, reflete-se na enunciação, pois o texto nolliano possui várias vozes e joga com todas as possibilidades de assunção da paternidade que possam existir. Escolher os autores a quem buscar empréstimos ou com

quem medir forças são escolhas conscientes e inconscientes que estão no cerne de sua metaficção.

Logo adiante, o narrador diz ter a certeza de que o pai da criança era o rapaz, filho de Artur. Essa certeza aponta para o fato da velha idéia da incerteza masculina sempre diante dessa complexidade chamada “paternidade”. Ao se preocupar mais com o fato de querer continuar relacionando-se sexualmente com o rapaz, o narrador demonstra não ter tanto problema com a idéia de quem seja o pai. Ele parece renegar o desejo de paternidade, ou o desejo da posse sobre o filho. Sua preocupação está mais ligada ao fato de possuir outro corpo, o que indicaria que o desejo é menos de paternidade do que de ordem sexual. A paternidade seria uma questão secundária nessa relação a três. O interessante é perceber que as questões da suspeição, algo da sociedade patriarcal, não é o que mais interessa ao narrador, embora ele não consiga passar sem ela. Nessa questão, a personagem narradora está indo mais uma vez contra as noções do patriarcado, que coloca como função masculina a propagação da espécie. A personagem, mais uma vez, transgredir as regras, pois não se mostra de acordo com as normas dessa mesma sociedade. Adviria daí também o fato de poder existir a possibilidade da dupla paternidade da criança.

Mais tarde, o leitor fica sabendo que a criança nasceu com as feições do narrador, na Suécia, mas que morreu logo em seguida. É o retorno da questão da paternidade, que, embora secundária, não deixa de atormentar o sujeito no enunciado. Assim como na enunciação pode-se perceber que a produção é natimorta, ou está sempre condenada a morrer, estando fadada ao esquecimento. Nesse ponto, volta-se para a questão da tradição, que só pode ser feita, de acordo com T. S. Eliot, em termos comparativos, e, portanto, essa obra para sobreviver precisa aguardar seu tempo que não mais depende de seu criador, mas do público e de seus referenciais calcados na tradição. O pai do discurso não é e nem nunca está sozinho, ele está dentro desse espaço que não sabe calcular muito bem qual seja, mas que está mais próximo dele do que ele imagina — o mundo do pai e seu legado, a tradição —, e é com ela que ele tem que lutar continuamente se quiser ter sua produção reconhecida.

Em um determinado momento de *A céu aberto*, o narrador encontra-se com uma garotinha:

Uma garotinha passa e pergunta se por acaso quero receber um perdão. Pergunto, de quem? Do espírito que me governa e que a partir de hoje mora aqui — e ela mostra a barriga. Quero, quero um perdão, me ajoelho. A menina me cospe no olho. O mundo está ficando irrespirável, quando se espera um perdão vem, sei lá, uma lição de moral, ou uma cusparada que dá no mesmo.

— Serei um charlatão, meu pai? — pergunto à menina que insiste em se atravessar no meu caminho.

— Serei teu pai? — pergunta a menina.

— És a figura que eu levaria para um desterro.

— Serás desterrado?

— Digamos assim: que eu sou um príncipe na terra incerta. (NOLL, 1996, 135-136).

Esse diálogo é uma repetição, com novos elementos, da cena em que o narrador despede-se do pai. A menina repete o mesmo gesto do narrador para com o pai — a cusparada no olho — e este, mais uma vez, será desterrado. Ao receber de volta o cuspe no olho, a personagem-narradora estaria representando o eterno retorno do mesmo e colocando-se no lugar do pai. É ao receber o cuspe, aquilo com que outrora castigou a autoridade, que o sujeito pode, enfim, ter seu lugar. A assunção desse lugar marcaria a possibilidade de uma identidade, embora sempre em processo, pois o narrador vai se dizer um príncipe e não um rei, negando-se a tomar esse espaço. João Gilberto Noll aponta mais uma vez para sua própria literatura desterritorializada, portanto, desterrada, mas que conta com a tradição para se fazer. Ao revelar-se um príncipe, o narrador acaba por se colocar como o segundo, não como o primeiro, reatando e, ao mesmo tempo, rompendo com a hierarquia patriarcal. O ciclo então é cumprido: leu errado o pai, produziu uma nova obra e, por sua vez, recebe uma nova obra de outro, no caso, a menina mais nova que já traz em seu ventre uma nova criação, pois está grávida. É como se esse sujeito relutasse em aceitar essa função, mas não consegue perceber-se de outra forma.

Em outro momento da narrativa, o narrador conta que o pai fora assassinado, mas esta é apenas uma notícia, nunca uma certeza. O narrador romperá mais uma vez com tudo à sua volta e com seu passado, dessa vez através do assassinato da mulher/irmão. Esse sujeito precisa sempre romper com o passado, a origem, para poder sobreviver e se impor; portanto, é preciso deslocar-se, desterritorializar-se. O rompimento com a família faz com que se desloque mais uma vez, indo para o navio e para um país estrangeiro, sendo confundido com um terrorista internacional. Essa escrita que rompe com sua família e reata com ela de forma sempre diferente é a própria escrita de João Gilberto Noll.

Ao desterritorializar-se, estabelece-se, para o narrador, a impossibilidade de a produção ser dele sozinho. Há aí um desejo de autonomia, mas não se sabe o que fazer com essa liberdade. O filho desterrado volta-se, portanto, para a memória do pai. Há uma produção da qual não se sabe o que possa ser, pois no enunciado existe a filha natimorta do narrador e na enunciação, a própria escrita nolliana, sem rumo, sem precedentes, mas ao mesmo tempo apresentando suas raízes, suas origens, mesmo que disfarçadas ou nunca aceitas totalmente. Essa não-nomeação do pai torna a obra para sempre órfã, embora ela seja pertencente a um corpo que a escreveu e, nesse sentido, corrobore a noção de uma escrita que se faz na contemporaneidade, que quer negar o pai, mas que não consegue a não ser que desloque esse lugar.

Em *Berkeley em Bellagio*, a questão da paternidade parece estar desaparecida, embora Noll exerça o seu trabalho a partir da idéia da criação mais especificamente. Dessa vez, a história do escritor entre dois mundos e duas línguas, conforme já havia trabalhado em *Bandoleiros*, aparece como uma reescrita, logicamente transfigurada. Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador vai encontrar-se ao final com uma filha adotiva, filha de seu companheiro com uma estrangeira. Aqui, as relações que apontariam para a questão da paternidade seriam as relações entre o velho e o novo e uma nova possibilidade de constituição de uma família para um casal homoerótico, apontando para uma nova maneira, uma criação dentro do estado patriarcal. As relações sexuais entre homens mais velhos e rapazes mais jovens são recorrentes na obra nolliana e irei tratar desse assunto mais especificamente no terceiro capítulo, mas nesse romance e no seguinte, *Lorde*, esse tipo de relação impera.

De uma relação sexual entre o escritor-narrador-personagem e um rapaz mais novo, o narrador conta, colocando-se em terceira pessoa:

O escritor porto-alegrense continuava ali, ao vento mais que Mínuano, sem saber se cuspiu no pedregulho da trilha ou se engolia mais e mais aquilo que lhe fizera um homem vivo, o mesmo esperma de seu pai, pois o sêmen de um só homem contém o esperma de toda a humanidade [...]. (NOLL, 2002, 30-31).

Ao fazer menção à figura paterna e a seu esperma, João Gilberto Noll traz à baila a relação entre paternidade e criação literária. O esperma do rapaz mais jovem transformado pela imaginação do escritor-narrador em esperma do pai, fazendo-o vivo, apontaria para a questão da criação que sempre se renova em uma relação de troca entre

o pai e seu filho. Novo e jovem substituem-se ao interagir dentro da tradição. Lembre-se T. S. Eliot e a relação levantada por ele de que o escritor traz em seus ossos os outros escritores de sua geração e aqueles anteriores a ele. Aqui, o esperma produz a mesma função, mas é interessante como Noll retrabalha a idéia de Eliot, pois na palavra *ossos* há uma idéia de algo calcificado, internalizado, e na palavra *esperma* há uma idéia de fluidez muito maior.

Não é a primeira vez que a palavra *esperma* aparece na obra de Noll; ela é companheira constante de seus narradores. O esperma é a parte masculina da fecundação, o líquido viscoso que é capaz de produzir vida, símbolo da virilidade masculina e imagem da potência do macho na cultura ocidental. O esperma e o leite, líquidos que se parecem em sua densidade, são sinônimos de vida, de origem, estão ligados de forma a encharcaram as narrativas deste escritor e de seus narradores. Há, nessas expressões, toda uma simbologia das forças vitais que movem os seres humanos mesmo quando estes não querem se mover. Nas personagens nollianas, sempre empurradas adiante por uma inércia constante, esse esperma funcionaria como algo que traz ao sujeito a lembrança física de que ele está vivo, que algo ainda pulsa dentro dele, que é preciso fazer alguma coisa mesmo que não se saiba o que fazer. Essa presença quase física do fluido seminal na obra de Noll, pois o leitor adquire a sensação de viscosidade, de fluidez dessa palavra, representaria a relação de proximidade entre a literatura nolliana e a idéia de criação que se faz neste trabalho. Se o esperma é o líquido da vida, é o líquido do pai que é passado para seu filho, cumprindo, assim, uma linhagem, fundando narrativas que, como o próprio esperma, se liquefazem, pois, embora contidas dentro das páginas e da continência de uma forma, não se fixam em nenhuma delas, pois alteram a possibilidade de gêneros e de leituras, bem como a noção de *representação* com seu teatro da aparição. A tradição se espalharia, assim, de forma fluida, e não de forma cristalizada. Não há apenas uma releitura errada, mas uma troca permanente e líquida que não se cristaliza, que não se concretiza de todo, que não se pode ver a olho nu tão tranqüilamente como uma radiografia. É preciso tentar perceber essa matéria viva que passa de geração a geração pela conquista do lugar do pai que nunca se repete como igualdade, mas como diferença.

Mais adiante, o narrador de *Berkeley em Bellagio* continua a recorrer a essa visão para mostrar-se como criação de um pai que, mesmo que não mencionado, existiu em algum espaço temporal, conforme ele mesmo diz:

Não fosse um homem ter despejado seu gozo dentro de uma mulher, não fosse isso o filho que ele era não estaria aqui nem haveria para sua escuta o Liszt que ele ouvia agora [...]. (NOLL, 2002, 32).

Aí está a forma de perceber a fluidez dessas relações que João Gilberto Noll representa. As gerações sucedem-se e a tradição é transmitida, inclusive pelo ouvido. Não haveria só a escrita, mas a música, a poesia, herdadas de uma tradição que o produziu. Assim, sua literatura incorpora em si todas as possibilidades de vida existentes dentro da cultura. Daí advém essa literatura fluida, que insiste em desterritorializar-se, desterrar-se e até mesmo passar por todas as línguas. Ser errante, esse narrador que vai de seu país de origem a outros países como o narrador de *Berkeley em Bellagio* é, assim, como a imagem do esperma, algo que não se fixa, mesmo que possua uma forma, mesmo que pertença a um corpo, ainda que a narrativa teime em não descrevê-lo completamente, que mais se faz por suas ações do que por sua capacidade de estabelecer pontos de contato com a realidade e com os outros que o cercam. Assim como o esperma, essa personagem se reproduz em vários “eus”, sempre fluido, sempre errante, sempre inclassificável, quase sem limites.

O leitor será informado de que o narrador de *Berkeley em Bellagio* está em crise com a sua produção e com toda a produção escrita de um modo geral, conforme diz:

[...] de uns tempos pra cá não queria mais saber de romances, novelas, contos, muito embora os escrevesse. Quando sentia agora a necessidade da palavra, ia direto a algum poema. Para ele, a poesia era o verbo em estado musical, se algum sentido ela expressava este não vinha de outra coisa que não da melodia deslizante pelas entrelinhas feito um veio d’água que mal se percebe. Nesse elã que sentia pelo que ainda não se fixara em norma do sentido — esse algo tateante que vinha e lhe escapava sem o apoio de cordas, sopros, bêmóis, nessa sutilização do significado que não o levava a parte alguma, daí vinha o sinal de que o seu tempo interior se esterilizava a ponto de ele não ver mais como se desenredar: quisesse ou não, já se aventurava sem retorno por essa louca deserção. (NOLL, 2002, 32).

Essa deserção é justamente a transfiguração dessa narrativa que vai por lugares nada convencionais e acaba por fazer-se tal e qual um poema. É esse veio d’água, de acordo com essa voz narrativa, que deseja a sutilização do texto como ocorre na música ou o deslize do significante que move a poesia sem a prender a um sentido único. João Gilberto Noll aponta para sua criação, que não precisa ou não quer ser compreendida com um único sentido, mas em seu caráter deslizante e inconcluso que a faz, mais do que mera narrativa, uma prosa que se quer poesia. O autor gaúcho parece seguir o

conselho de Octavio Paz quando este afirma que o romance tem de ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem ser totalmente um ou outro (PAZ, 1984, 54).

Em uma conversa com um escritor do Equador em Bellagio, o narrador fala, através do discurso indireto livre, de sua própria escrita, pela boca do equatoriano:

Só essa gente como os protagonistas da minha ficção que ele já tinha lido quase toda — homens desadaptados ao circuito social, caminhantes à procura de um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar. Seres sem cidadania ou qualificação [...]. Só o seu protagonista pensa não jogar, coitado, talvez seja o que mais joga, e sem tirar nenhum proveito desse *match*. (NOLL, 2002, 40).

As personagens nollianas aparecem em sua própria narrativa em forma de espelho, numa intratextualidade que ocorre não pela primeira vez na obra como um todo. Dessa forma, suas personagens fariam de si mesmas para representar uma forma de não-representação, embora dentro de um veículo de representação. Daí a idéia de que os protagonistas são os que mais jogam, pois, ao narrar, jogam com as aparências de que não representam, ainda que no teatro da aparição estejam sempre presentificando uma experiência que não é do passado, mas ocorre no mesmo tempo da narrativa. Seria simples se essa narrativa que se quer presente não fosse também ela algo passado, pensado, organizado, embora se queira sem fixação, sem representação.

Essa metaficção é uma marca da escrita de João Gilberto Noll e serve para reafirmar o caráter singular da escrita do escritor porto-alegrense e sua vontade de refletir sobre essa possibilidade da criação em sua própria obra. Dessa forma, o escritor aparece conversando com outro escritor, que fala sobre a obra do narrador-escritor do romance *Berkeley em Bellagio*, que aponta para a obra do próprio Noll, conforme demonstrado no capítulo I. Como ele, o narrador-escritor mesmo diz:

[...] sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada nem ninguém, sou sombra, nada mais me assusta, provoca minha ira, meu descontentamento. (NOLL, 2002, 49).

Esse escritor que se diz amansado e se reconhece como passado nada mais faz do que se reinventar em sua escrita a todo momento. Ao trazer essa metaficção, João Gilberto Noll torna possível um espelhamento em sua obra que a perpassa como um todo, colocando-se, inclusive, como personagem de si mesmo e representando até

mesmo seu próprio fingimento numa criação de simulacros e cópias que, mais uma vez, apontariam para o ato de criar a si próprio dentro da tradição literária ocidental. Sua criação é tão pretérita quanto seu narrador-escritor se reconhece. É aquela que se alimenta das outras, que vive do esperma do pai e não se prende totalmente a ele. Essa literatura feita como prosa que pretende ser poesia, que altera todos os gêneros e que os mistura em seu cadinho de mixagem na qual som e letra, voz e corpo, ouvido e visão, tudo em um só lugar é movido por essa sinestesia que beira o místico, ou, conforme ele mesmo diz, uma “vertigem musical”, “uma ladainha”.

Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador comenta, ao encontrar um novo colega em Bellagio:

Ele desce indo para a aldeia, pára, percebo sem maiores surpresas que ele tem o *physique du rôle* do protagonista do romance que vim para escrever aqui e que avança, é ele, é ele sim, pergunto de onde [...] ele pergunta sobre o que eu escrevo, vou lá filosofando em torno do meu personagem de sempre que aparece a cada livro; ele pergunta meio irritado o que acontece de fato nos meus livros, digo que não sei contar talvez porque nada aconteça de fato nessas minhas histórias, mas conte, conte o que de fato acontece nesse não-acontecer [...] os meus romances então não passam de seqüelas do subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho; ainda não encontraram nem ao menos técnica mais elementar da vida, ou seja, não sabem como lançar a intenção num gesto claro, soberano, preciso — só assim, diz ele, o cara se destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo. (NOLL, 2002, 57-8).

Esse narrador que escreve sempre sobre as mesmas personagens e vê sua escrita aparecer em sua própria obra, criticada por ele mesmo, marcaria essa escrita nolliana cheia de improvisos formais que caminham em direção a um nada cada vez maior: sua própria escrita. Essa ironia para com sua própria escrita, como se ela fosse algo que não se faz concretamente, como “*seqüelas do subdesenvolvimento*”, não é simplesmente algo jogado sobre o papel, mas algo programado para ser assim. Não se espere de João Gilberto Noll essa atitude ingênua diante da página em branco, pois, embora o teatro da aparição deseje ser um presente contínuo, há uma ciência de quem o produz de que a escrita é sempre a representação de uma escrita passada. A escrita nolliana é essa escrita que se “destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo”. Ao destacar-se da natureza, ela demonstra que é trabalhada, estudada, para ter esse jeito estranho de ser. Seu enredo é cavado no mais alto grau da tradição, mesmo que em um primeiro

momento não se note nada. Não estou falando de uma tradição passadista, mas de uma tradição moderna, de ruptura e criação de uma nova tradição.

O narrador de *Berkeley em Bellagio* imagina levar um garoto para casa e vê-lo enquanto “vomita um pouco sobre as iniciais do meu pai na fronha” (NOLL, 2002, 74). Ver alguém jovem vomitar nas iniciais do pai é o mesmo que borrar o nome do pai. Essa operação assemelha-se à cena, em *A céu aberto*, da cusparada no olho. Assim, a juventude borra o nome do pai para poder gerar sua própria obra, o que ocorre com o próprio escritor, pai de sua escrita, solitário, sempre borrando ou esquecendo ou tentando preencher essa ausência/presença paterna para se fazer pai de sua própria obra.

O narrador volta ao Brasil em uma tremenda crise de identidade, que se reflete no fato de ele achar necessário matricular-se em um curso de português para estrangeiros (NOLL, 2002, p.82,3), até o momento em que retoma a língua literalmente, conforme conta:

[...] a língua sai de mim em pedacinhos, escorrega de repente, apanho-a cansado, devolvo-a à minha boca, a palavra ecoa novamente, vibra mais alto agora, o seu sentido como que sacode a cabeleira, me encolho, para disfarçar esse momento, penso que logo recomencarei a trabalhar no meu romance, onde eu estava mesmo? (NOLL, 2002, 87).

Essa relação com a língua, outro ponto com o qual a escrita nolliana sempre se depara, marcaria a relação de criação de forma incontestada. É só ao apanhar a língua de volta que o romance que o narrador estava escrevendo pode continuar. Ele não sabe onde parou, mas sabe que tem que ir em frente. Seu romance será melhor produzido à medida que ele se resolver na língua materna. Seu problema com a língua resolve-se de duas formas: uma no nível lingüístico e outra no nível afetivo. A questão lingüística diz respeito à sua volta ao país de origem e à volta ao seu idioma natal. Nesse contato, é possível voltar a lutar com a língua, a torná-la outra, fabricá-la novamente. E o afetivo resolve-se quando ele volta para a língua do amante, também no país de origem, pois é o que acontece em seguida, até o momento em que ele entrar em nova crise, pois tudo é efêmero nessa escrita.

Ele, o narrador, envolve-se de novo com Leo e sua filha, a qual acredita que o narrador é seu pai (NOLL, 2002, p.86), e, numa cena de afetividade, pouco comum na literatura nolliana, o narrador conta-nos que a menina pensa que ele é seu pai:

[...] ela talvez ainda pense que quem a abraça é o pai, que há outro homem ali, por certo, mas está de pé, um amigo do pai bem pode ser; o que ela ainda não pode compreender é que o pai por trás me alisa a cabeça e um estranho alisa os cabelos dela [...]. (NOLL, 2002, 88).

Nessa cena, começa uma narrativa utópica, que é a vida desse casal com sua filha. O pai verdadeiro alisa a cabeça daquele que não é pai, que, por sua vez, alisa a cabeça da filha. Um triângulo amoroso sempre diferente dos triângulos amorosos de narrativas da tradição, mesmo que seja um triângulo em que a relação não se dá no erotismo dos corpos (BATAILLE, 2004). É a dúvida sobre a paternidade mais uma vez pairando no ar, assim como em *A céu aberto*, algo que está em suspenso e com o qual não se pode lidar a não ser através da dúvida numa relação, de certa forma, hierarquizada, pois há alguém na frente e há alguém atrás do narrador. Ele encontra-se entre duas pessoas, duas instâncias, duas gerações que acabam por produzir uma linhagem, mesmo que descontínua como essa. Estão os três a começar algo novo e que fará com que eles permaneçam juntos até o fim, o que é novo na narrativa de João Gilberto Noll, pois finais felizes praticamente inexistem em sua literatura. Quase sempre o fim é algo ligado ao escatológico, mesmo quando as personagens chegam à exaustão ou deformadas, o que não é o caso. E, nessa relação, o narrador conta histórias para sua nova filha:

[...] eu ficaria com Sarita, lhe contaria histórias fabricadas na hora, como fazia o meu pai à noite, no escuro me contava coisas macabras de outro mundo, são essas histórias as melhores, recolhia os casos do meu pai e os passava a Sarita [...]. (NOLL, 2002, 91).

Esse pai narrador legou a seu filho suas histórias, as quais ele agora passa adiante, recontando e recriando-as. É o narrador, dono de sua própria trajetória, que aprendeu a trabalhar com o material alheio. Segue com sua relação de companheirismo com Leo e a menina, compensando a falta da mãe com os dois pais que ela possui agora (NOLL, 2002, p.98) — a mesma cena da dupla paternidade repetida com pouca diferença em *A céu aberto*. Se por um lado isso aponta para uma amizade, também aponta para um deslocamento da noção de *paternidade*, o que contribui para a minha tese de que se há algo de concreto com a paternidade da escrita é que ela deve ser sempre deslocada, assim como a tradição na qual está inserida. Uma das histórias contadas a Sarita torna-se realidade no campo de refugiados em plena Porto Alegre e o

narrador tem sua história vivida pela filha adotada, além do que se reconhece como pai da menina refugiada que brinca com Sarita. Ele é pai duplamente. Dessa forma, escrita e vida misturam-se e a criação literária sobre a paternidade faz-se como algo para além da escrita. Enunciado e enunciação juntam-se para teorizar sobre o que é ser pai da escrita e o que é essa paternidade da qual todo escritor tenta apropriar-se para criar a si mesmo. Ele mesmo diz:

[...] e eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas, e de repente perdia o fôlego, ele, este que em mim chamavam de livro refluía exaurido para a concha da pausa, e eu antes do descanso acabava sempre tocando com cuidado nesse seu retiro todo em musgo e que amanhã vicejaria se eu soubesse tratá-lo como hoje. (NOLL, 2002, 91-92).

E o livro produzido pode ser pensado como o próximo livro de João Gilberto Noll, pois sua representação leva o leitor a enxergar no seu narrador, conforme demonstrado no capítulo I, ele mesmo, o autor empírico, mesmo que fragmentado. Seu livro que refluí todo em musgo traz, mais uma vez, a metáfora da natureza para falar da criação, essa coisa viscosa — como o esperma do pai, que não abandona seu criador —, essa matéria da qual ninguém conseguirá se ver livre se com ela tiver travado contato. Resta ao escritor permanecer na inércia dessa escrita que parece (re)fazer-se por si própria.

Em 2004, com *Lorde*, João Gilberto Noll volta à carga com mais um narrador escritor tentando produzir seu livro em terra estrangeira. Dessa vez, o cenário é Londres e seu narrador, João, vai perambular pela cidade até ser tomado pelo seu agente ou o que quer que seja essa entidade estranha que acaba por englobar o narrador. Esse narrador que não sabe bem qual identidade possui encontra-se em terra estrangeira, assim como os narradores de *A céu aberto* e *Berkeley em Bellagio*, e vê-se como um escritor comum em crise criativa, conforme nos diz: “A coisa em mim — desde sempre um homem comum — fora ter escrito sete livros, só...” (NOLL, 2004, 79).

A paternidade em *Lorde* fica um pouco de lado, ou pelo menos não aparece tão claramente como em outros textos nollianos, mas a disputa entre novo e velho reafirma a questão da paternidade da escrita em luta com a tradição. Seu agente é a encarnação da figura paterna, visto que assume a função de tutor da personagem-narradora. A personagem é descrita como uma espécie de benfeitor, embora o narrador não tenha certeza de que ele o seja. É através de um convite desse sujeito que o narrador vai a

Londres. Esse inglês é o guia do narrador em sua chegada à cidade, é aquele que o conduz ao Hackney, no norte da cidade londrina, onde o narrador irá residir; é também o inglês quem carrega as chaves da casa (NOLL, 2004, 18). Carregar as chaves da casa, simbolicamente, é função do patriarca da família. A idéia de um tutor também cria para o leitor a idéia de paternidade, pois esse inglês não-nomeado encarregar-se-á dos cuidados para com o narrador, novo em um país que não é o seu. O narrador, desterrado e órfão, precisa juntar-se a alguém de um país estrangeiro para poder reconhecer-se ou recuperar um sentimento mínimo de identidade. O narrador, em um determinado momento da narrativa, informa ao seu leitor:

Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir. E uma substância que eu saberia moldar, eu sei, eu saberia: em outro e outro ainda, em mais.

Tinha vindo para Londres para ser vários [...]. (NOLL, 2004, 27-28).

Note-se como essa possibilidade de ser outro, de reinventar-se a si mesmo passaria pela assimilação do inglês, que, durante a narrativa, vai assumindo novos nomes, novas identidades — Mark, Bob, George —, mas sempre representando o mesmo. A assimilação da tradição, desses estranhos outros, produziria, assim, a diferença, mesmo que advinda de um sentimento de reconhecimento daquilo que lhe é estranho. Essa substância a ser moldada pode ser tanto o próprio corpo — a língua, por exemplo — como a escrita. Dessa metáfora da substância advém também a idéia de esperma, substância viscosa que (re)produz outra vida ao juntar-se a outras substâncias. Essa relação com o pai ou com aqueles que acabam por cumprir a função paterna é sempre fluida. Para esse narrador que confunde vida e obra e para seu autor empírico que faz questão de confundir seu leitor, a criação é o que realmente interessa e é dessa forma, em conflito, que ela sempre se produz.

Há que se destacar uma cena em particular em que o narrador vivencia um momento de embate entre um senhor inglês e ele, conforme se pode ver a seguir:

Os dois se olharam. E deste cruzamento de olhar eu não tirei nada. Fazia uma tarde linda lá fora, o inverno dava indícios de ceder. Embora na lareira atrás do homem um fogo ainda ardesse, quase morto. [...] Na figura do velho que continuava a me examinar, o retrato da dor estampado, dor talvez de ter conhecido a memória da glória antepassada sem poder reconstituí-la na pele

que agora lhe parecia derradeira, amarelada como a de um defunto. O que ele queria da minha pessoa, eu desconfiava, era a tentativa de drenar de mim para ele, não se sabia como, a minha resistência digna de um deus. E eu mais resistiria com a sua cobiça em cima de mim. Tudo o que me acontecia passaria a ser providencial. E eu ficaria invencível. Nesse ínterim da visita procurei não olhar para o jovem inglês metido no seu terno escuro, à paisana. Ele, sim, poderia desestabilizar o meu momento de vitória calado, ao contrário daquele velho *sir* que já não tinha mais nenhuma espécie de fortuna humana para poder trocar com a minha maníaca perseverança. Então eu fitei o velho *sir*. Comecei a querer dar um fim àquele encontro. Se eu o fitasse duro, como um amante audaz que pede tudo ou nada, ele não teria o que encontrar nos bolsos, o seu passado assomaria com todo o seu bolor, o seu espírito tremeria mais que a própria mão; se eu o fitasse, ele abaixaria a cabeça — como de fato aconteceu. E se retirou. (NOLL, 2004, 79).

Percebe-se nesse embate que o velho está prestes a sugar a resistência do narrador; não se pode esquecer que esse é o ponto de vista do sujeito narrador-escritor e, conseqüentemente, que pode ser apenas um delírio, exemplificando a questão da tradição e da nova escrita. O próprio narrador diz que havia um jovem inglês que poderia lhe tirar a estabilidade e aí se instaura mais uma luta pelo poder. Novo e velho são apenas papéis que os sujeitos ocupam, mas que estão sempre a fazer-se nessa cultura patriarcal. O narrador ainda vai narrar mais um encontro entre novo e velho, como se pode ver a seguir:

Fomos nos retirando pela rua solitária. A criada albina olhou um pouco nossos passos vagarosos, senti. Dobramos para Great College Street, entramos por um arco que dava para um pátio oceânico, cercado de belas construções seculares — uma delas, uma entrada complementar para a Abadia de Westminster. Ali funcionavam colégios com a mesma longevidade dos prédios. Adolescentes de terno e gravata jogavam uma pelada no gramado e diziam cabeludos palavrões. A bola caiu nas imediações dos pés do inglês meu companheiro de passeio. Ele chutou e foi avante com tudo, entrando no jogo com a garotada. A bola era quase sempre dele. Até que os garotos vieram em bloco, não o deixando mexer nem os braços. Derrubaram-no berrando blasfêmias contra aquele homem com o dobro da idade deles e que em segundos se tornara um distúrbio para os times. Em segundos eram não poucos adolescentes em cima do corpo do meu companheiro, num misto de ira e gozação. De repente abriram a guarda. E ele estava ali, com seu terno meio embarrado aqui e ali, a face suja, cabelo em desalinho. E sorria. Olhava para o céu azul e sorria. (NOLL, 2004, 79-80).

Nesse embate, há um velho que se mete em um jogo com garotos em pleno coração da tradição londrina e, por isso mesmo, ocidental. As áreas da Abadia de Westminster e da Great College Street, marcos da tradição, são invadidas por moleques que falam palavrões, instaurando-se aí a transgressão à tradição, o novo imiscuindo-se naquilo que é da ordem e está acomodado pelo tempo. Essa cena pode ser pensada como

metáfora da criação literária e seu eterno jogo com a tradição. O velho aceita o jogo e quase derruba os jovens que o derrubam e, mesmo assim, o velho, depois de derrubado, enlameado e xingado, sente-se feliz. Embate melhor não há, pois o pai é subjugado por seus filhos e ainda assim consente, mesmo que forçado ou impotente, que estes façam de suas vidas o que quiserem. A tradição enlameada é ainda a tradição, e a juventude só pode fazer outra história da sua vida se derrubar seu pai e o sujar. Só assim eles conseguirão ser pais de suas criações.

O escritor não volta ao Brasil, perde-se em Londres, é tomado pelo Velho Mundo. Dessa forma, João Gilberto Noll parece dizer que entrou na tradição, ela agora está em seus ossos ou em seu esperma e servirá para fecundar novos escritores. O narrador tem a certeza, ao final do romance, de que ele será um dos donos da cadeira de Língua Portuguesa na Universidade da Cidade de Liverpool (NOLL, 2004, 104). E demonstra seu interesse pela língua mais uma vez:

[...] pouco me interessavam então as teorias no campo literário, as exegeses, as metáforas, a palpitação de alma dos grandes escritores. Mais me valia o conhecimento da língua portuguesa, como ela se formara, com que cara e dinâmica se apresentava hoje. Porque ligamos uma palavra a outra e montamos frases suntuosas ou secas, sinuosas ou diretas, brutas ou subliminares. Se o que dissemos com tais frases tem ligação imediata com as coisas ou se servem apenas ao descarrego para os nossos neurônios impossíveis. E se for essa última hipótese a prevalecer, por que não nos calamos, mesmo que com isso eu venha a perder o emprego de professor desse delírio chamado Língua Portuguesa? Formaremos assim um novo Departamento nessa Universidade, o dos cânones do Silêncio, desse jeito mesmo, com S maiúsculo, e nele evocaremos o que se esqueceu de ecoar, de vir até aqui. De início será a única cadeira da Universidade, a nova Teologia, de onde sairão miríades de outras tantas ramificações. (NOLL, 2004, 104).

Esse narrador deseja novamente entranhar-se em sua língua, percebê-la, senti-la, estudá-la e, ao mesmo tempo, quer estranhar-se dela, e, mais uma vez, está a se perguntar para que escrever. Sua metáfora e sua discussão metaficcional estão diante de uma encruzilhada: para que escrever? E se há apenas a possibilidade de desentranhar da língua aquilo que ela possui de mais genuíno, sua forma, seu corpo, para dizer aquilo que só o sujeito pode saber, a representação acaba por ser algo da ordem do silêncio, principalmente nessa escrita que se faz negando-se a si mesma. O teatro da aparição, em sua instantaneidade, cria a ilusão de não-representação, opera com a transformação da escrita em fala, prosa, poesia, tenta desfazer o ilusionismo que não é, por sua vez, desfeito, pois é representação também. Os cânones do Silêncio é o que essa escrita procura, mas já sabe de antemão da impossibilidade de estes se fazerem sem base

alguma, pois é na recuperação do que foi esquecido, do que não ecoou é que irá produzir-se. João Gilberto Noll parece dizer, com isso, que a entrada na tradição não é tranqüila, é algo sofrido e é um processo, pois não ocorre como algo pronto, está sempre em devir buscado pelo sujeito. A escrita nolliana procura seus precursores, altera a ordem de seus pais e faz questão de enlamear a tradição para deslocá-la, e isso é feito de forma antropofágica. E uma das questões em que essa antropofagia instaura-se ou deixa-se ver está nas relações homoeróticas representadas, o que será tratado no próximo capítulo.

## Capítulo III

“Um beijo que morde”

*[...] por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? [...] É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.*

Lúcio Cardoso

De acordo com João Silvério Trevisan, em seu livro pioneiro, *Devassos no paraíso*, publicado pela primeira vez em 1985, que resolve recolher e relatar os casos homoeróticos existentes na literatura e nas outras artes no Brasil, percebe-se que poucos escritores estiveram interessados em tratar do tema das relações homoeróticas.

Na parte IV de seu livro, João Silvério Trevisan revisa as artes brasileiras, da literatura ao cinema, passando pelas artes plásticas, fotografia e chegando à televisão, fazendo um levantamento sobre a questão da representação do homossexual ou de relações homoeróticas nesses veículos. No caso da literatura, que me interessa mais de perto, Trevisan afirma que desde Gregório de Matos a personagem homossexual já era representada. O autor debruça-se rapidamente sobre o caso de Álvares de Azevedo, chega ao naturalismo brasileiro, através de *O cortiço* e *O bom crioulo*, e afirma sobre o livro de Adolfo Caminha: “Poucas vezes a literatura brasileira produziu uma obra tão corajosa e direta sobre amores proibidos” (TREVISAN, 2002, 254).

O autor de *Devassos no paraíso* revisa a obra de Olavo Bilac, João do Rio e Mário de Andrade e, demorando-se nos poemas e nas cartas do poeta modernista, faz mais uma análise da vida do que propriamente da obra com relação ao homoerotismo presente nela. Lúcio Cardoso e seu romance *Crônica da casa assassinada*, Otávio de Faria e sua *Tragédia burguesa* e Guimarães Rosa com *Grande sertão: veredas* são também analisados. Na obra de Guimarães Rosa, João Silvério Trevisan destaca a “deslumbrante celebração à ambigüidade” do romance (TREVISAN, 2002, 263). Cassandra Rios e sua literatura denominada à época como pornográfica, que descrevia uma homossexualidade feminina com conotações sadomasoquistas, é outra escritora identificada com a questão homoerótica para João Silvério Trevisan, que também menciona a literatura de Aguinaldo Silva para depois analisar as produções de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago. O autor crê que Caio Fernando Abreu possui uma “voz personalíssima [...] com seus contos cheios de rapazes sonhadores e abúlicos, em clima pós-desbunde, procurando amor na cidade grande ou arrastando consigo uma sexualidade sem paz” (TREVISAN, 2002, 265). Silviano Santiago é visto como “um ficcionista mineiro que escreveu contos sensíveis, advogando a necessidade de uma literatura engajadamente guei”, (sic), que, para Trevisan, é um “fato raro na vida literária brasileira” (TREVISAN, 2002, 265). É importante salientar que, para Trevisan, só a partir da década de 1970 é que surgiram poetas definitivamente envolvidos com a questão homoerótica. O autor também analisa as obras de Roberto

Piva, visto como “uma presença precursora e excepcional” (TREVISAN, 2002, 266), de Glauco Matoso, cujo trabalho “parece um sopro de radicalidade necessária à poesia que perde assim seus limites e estribeiras” (TREVISAN, 2002, 267), e de Valdo Motta, visto como inimigo “da pusilanimidade [...] [que] busca o ideal de uma poesia apocalíptica e escatológica — no sentido tanto de fim de ciclo histórico quanto de ligação à fecalidade” (TREVISAN, 2002, 269).

Oswald de Andrade é um caso à parte para João Silvério Trevisan. Segundo ele, a obra do escritor modernista está “pontilhada por situações e personagens homossexuais sem meios-termos, mas criticamente apresentadas, em geral associando-os à decadência burguesa”. João Silvério Trevisan cita *O rei da vela*, de 1933, e suas situações cômicas, que envolvem questões homossexuais. Comenta rapidamente *Chão* e depois passa a comentar *Serafim Ponte Grande*, que vê como um texto com “deliciosas situações em que a pederastia funciona dentro de um clima de amoralismo e depravação corrosivos” (TREVISAN, 2002, 278), para arrematar que, apesar “do seu escracho, os acentuados preconceitos de Oswald de Andrade deviam-se à sua proximidade cada vez maior com o Partido Comunista de então, pautado pelo rigor do moralismo stalinista” (TREVISAN, 2002, 278). Sabe-se que Josef Stalin cria uma perseguição homofóbica durante seu comando, pois enxergava a prática homossexual como produto da decadência burguesa. Mesmo que Oswald de Andrade tenha suas simpatias pelo Partido Comunista, quando escreve *Serafim Ponte Grande* suas opiniões estão dentro de um preconceito menos político do que de classe ou de cultura. Vale lembrar que sua literatura antropofágica tinha como finalidade destruir o gosto burguês e não ser uma bandeira a favor do homoerotismo. Mesmo assim, dentro dessa liberdade pregada pelo movimento antropofágico é possível divisar uma liberdade sexual grande, a qual o homoerotismo poderia alcançar não houvesse outros fatores envolvidos, como questões anteriores da própria cultura, que preferia mascarar a explicitar.

Denílson Lopes irá tratar da questão da literatura homoerótica em seu livro *O homem que amava rapazes*, de 2002. Em um artigo denominado “Uma história brasileira”, Denílson Lopes pretende fazer o que ele chama de história de uma *homotextualidade* na literatura brasileira. Ele irá lançar mão de uma teoria bastante polêmica, retirada de Jacob Stockinger, que afirma que a “sexualidade entra na definição do texto, e não só por aspectos ideológicos ou biográficos, indo além da identificação de práticas eróticas” (STOCKINGER apud LOPES, 2002, 122). Partindo do trabalho de João Silvério Trevisan, que ele chama de levantamento introdutório,

Denílson Lopes pretende ir além e, para isso, arma-se de mais teoria do que seu predecessor. É um trabalho corajoso, mas que não vai muito além do levantamento da questão, embora insira aí esse novo conceito — *homotextualidade* —, bastante instigante, mas que não foi desenvolvido para além desse artigo, pelo menos até agora. Parece haver um cansaço por parte do crítico com a questão ou, impossibilitado de ir adiante em sua teoria por falta de argumentos, ele talvez tenha abandonado a discussão sobre o assunto, o que é lamentável para um tema que precisa ser mais bem pesquisado.

Denílson Lopes dá um passo além de João Silvério Trevisan ao não reconhecer a questão da homotextualidade em Gregório de Matos, mas reconhece, da mesma forma que o autor de *Devassos no paraíso*, em *O bom crioulo* um texto da emergência homoerótica na literatura brasileira. Essa afirmação parece-me equivocada, pois o homoerotismo no texto de Adolfo Caminha, publicado em 1895, é tratado como doença, como falta de opção, como marginalidade, e não visto como possibilidade afetivo-sexual para os sujeitos. Denílson Lopes reconhece que “é ainda necessário buscar construir o solo que possibilitou a emergência decisiva de uma homotextualidade, para além de trabalhos isolados, momento que só se dá no interior da literatura contemporânea” (LOPES, 2002, 123). O levantamento dele está ligado diretamente à literatura, diferentemente da recolha de Trevisan, que não estava interessado apenas na questão literária. Fato interessante: Denílson Lopes praticamente exclui as mulheres de seu trabalho. Vejamos:

Quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começam a perder força, um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge. Paisagens entre a melancolia e a alegria possível, a deriva sexual e o temor da Aids, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações. É nesse sentido que pode ser entendido o melhor da obra de Caio Fernando Abreu, *Keith Jarret no Blue Note*, de Silviano Santiago, bem como os trabalhos de Edilberto Coutinho, José Carlos Honório, Jean-Claude Bernardet, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, letras de Cazusa e Renato Russo, poemas de Ana Cristina Cesar. (LOPES, 2002, 140).

Denílson Lopes dá maior ênfase ao trabalho de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago e, conforme João Silvério Trevisan, acredita que os textos desses autores sejam engajados em produzir uma literatura homoerótica. A João Gilberto Noll, que nem aparece na lista do autor de *Devassos no paraíso*, Denílson Lopes dedica um parágrafo, pois não consegue identificá-lo a uma literatura homoerótica, embora já cite

*A céu aberto* como um texto que possui traços dessa homotextualidade que ele reivindica. Conforme ele mesmo afirma:

Para além dos espaços, no retratamento da tensão existente na deriva que possibilita encontros e desencontros das desidentidades contemporâneas, entre as viagens e o desejo de casa, estabilidade, talvez a obra mais representativa seja a de João Gilberto Noll, que representou nos anos 80 a versão brasileira mais bem sucedida de uma estética road movie, emoções traduzidas por imagens secas e vocabulário enxuto. No quadro geral de uma pan-sexualidade, fica a questão se os encontros entre homens e meninos, como em “Alguma coisa urgentemente” (in *O cego e a dançarina*, 1980), em *Rastros do verão* (1986), no desejo exacerbado de *A fúria do corpo* (1981) e mesmo no jogo de duplos masculinos, no espaço entre Brasil e Estados Unidos, em *Bandoleiros* (1985), implicam a constituição de uma homotextualidade, mas certamente seu último romance, *A céu aberto* (1996), constrói um universo onírico, elíptico, decisivamente homoerótico de uma guerra deslocalizada em que a deriva espacial se conjuga à deriva do desejo. (LOPES, 2002, 144-145).

A citação é grande, mas é necessário analisar as afirmações de Denílson Lopes no que diz respeito ao trabalho de João Gilberto Noll. Em um primeiro momento, a obra do escritor gaúcho é vista sob a ótica dos exercícios comuns à pós-modernidade, e só ao fim do trecho é que *A céu aberto* é considerado um homotexto. Não deixa de ser instigante essa indecisão do crítico. O fato é que a obra de Noll, com seu elevado teor de inclassificação, acaba por desnortear a crítica. Mesmo descrevendo em vários de seus textos cenas homoeróticas, ainda assim não se consegue classificá-las como algo da ordem do homoerotismo. Em comparação com os outros escritores, Noll não abre em momento algum seu texto para uma afetivização das relações homoeróticas como o quer Denílson Lopes, o que o colocaria sob suspeição. Isso está relacionado ao fato de um homotexto estar diretamente relacionado, para Denílson Lopes, a essa afetivização que marcaria um espaço diferenciador para esses textos.

No cômputo geral, o homoerotismo, quando aparecia na literatura brasileira, era mostrado de forma subtendida e sutil. Em raros casos no cenário da literatura nacional era levado a sério e, nas muitas vezes em que aparece, é tratado como doença. Parece-me que só a partir de finais da década de 70 do século XX é que se começou a dar espaço a essa literatura, no que os dois autores parecem concordar. Além disso, os formadores do cânone brasileiro, de um modo geral, optaram por não reconhecer a literatura que tratava do assunto como uma literatura que deveria receber um tratamento sério, pois para muitos era considerada uma literatura marginal, apelativa ou sem conteúdo. Assim como as personagens e seus amores eram marginalizados, textos que

tratavam dessas questões também o foram. Uma ou outra antologia sobre o assunto aparece de vez em quando no mercado editorial brasileiro, conforme informa tanto João Silvério Trevisan quanto Denílson Lopes, como a que Gasparino Damata organiza em 1967. Beatriz Resende, ao pesquisar textos da *belle époque* em uma antologia denominada *Cocaína — Literatura e outros companheiros de ilusão* (2006), traz alguns textos em que as relações homoeróticas, principalmente femininas, aparecem, o que demonstra que essas relações eram mostradas, mas não discutidas. Em *Frescos trópicos*, James N. Green e Ronald Polito informam sobre um texto que, segundo os autores, pode ter sido a “primeira história pornográfica homoerótica brasileira”, intitulada *O menino do Gouveia*, publicada provavelmente em 1914 pela revista *Rio Nu*, que circulava desde 1898. O texto, que possuía 15 páginas e vinha acompanhado de uma ilustração em que dois homens copulavam, é considerado pelos autores como não-possuidor de valor literário, ainda que seu autor, Capadócio Maluco, apresente uma “interpretação positiva das práticas homoeróticas” (GREEN e POLITO, 2006, 37-38).

A literatura de cunho homoerótico passa a ter destaque no mercado editorial a partir dos anos 80 com os caminhos abertos pelo pós-modernismo, que privilegia a voz daqueles que não possuíam espaço para falar, como, por exemplo, negros, mulheres, indígenas e homossexuais. A organização desses movimentos e a entrada desses setores em grupos de estudos e análises nas universidades através dos estudos culturais também ajudam o assunto a difundir-se. A escalada da AIDS, como uma doença “maldita” dos homossexuais, e das histórias que passam a ser criadas para falar, seja da perda de entes queridos ou de biografias ou autobiografias de pessoas infectadas, que mostrariam em seus textos como viver com a doença, parece ter alavancado ainda mais essa produção denominada por Denílson Lopes de *homotextos*.

Marcelo Secron Bessa, em seu texto *Histórias positivas* (1997), mostra um levantamento feito por Franklin Brooks e Timothy F. Murphy entre 1982 e 1991 que demonstra que nos EUA havia 134 livros sobre o tema, entre contos, romances e novelas, e 34 livros de poemas, 31 livros de biografias ou autobiografias e 31 artigos críticos (BESSA, 1997, 39). No Brasil, desconheço algum tipo de produção que contabilizaria essa literatura dessa forma até o momento.

Os estudos sobre esse tipo de produção também cresceram e a teoria literária viu-se enriquecida com novas teorias, como a idéia de uma escrita de gênero que incluiria a escrita gay e a teoria *queer*. Sobre essas questões, têm destaque no Brasil o trabalho pioneiro, já citado, de Denílson Lopes, o trabalho de Jurandir Freire Costa, na

área da psicanálise, e o trabalho de Guacira Lopes Louro e Thomas Tadeu da Silva, na área da educação, com relação à teoria *queer*.

Jurandir Freire Costa é responsável pelo grande trabalho de juntar suas pesquisas na área da psicanálise e da medicina social a análises de escritores homossexuais em seus livros, do qual *A inocência e o vício*, cujo subtítulo, “Estudos sobre o homoerotismo”, é responsável pela utilização das expressões *homoerotismo* ou *homoerótico* nessa tese. É graças a esse tipo de trabalho que se pode visualizar o homossexualismo com menos preconceito, liberando-o do ranço com que foi tratado durante muito tempo. Ao acreditar que os sujeitos são fruto de sua linguagem, pois as “subjetividades [...] são uma decorrência do uso de nossos vocabulários ou da maneira como ensinamos e aprendemos a ser sujeitos” (COSTA, 1992, 16), e que cultura é um conceito que circunscreve algo a seu tempo e a um espaço delimitados geograficamente e historicamente é que Jurandir Freire Costa consegue teorizar sobre a necessidade de alterar a palavra *homossexualismo*, carregada de negatividade durante tantos anos de existência na cultura, para *homoerotismo*, que seria uma forma mais positiva e mais saudável de perceber esses sujeitos que não se enquadram no sistema único de desejo da sociedade ocidental. Para Freire, o termo *homoerotismo* seria mais adequado, pela sua amplitude, para descrever as peculiaridades da sexualidade brasileira, que não se enquadra no tipo de sociedade, de certa forma homogênea, quanto a políticas sexuais, como os EUA e a Europa ocidental.

Outro teórico da questão, Jonathan Katz, afirma, em seu livro *A invenção da heterossexualidade*, que a própria palavra *heterossexual* e sua representação foram criadas pelo discurso médico no século XIX com noções negativas. Para esses cientistas, heterossexual seria, em um primeiro momento, aquele que pensa em sexo e quer praticá-lo a todo momento. Segundo o escritor norte-americano, com o passar do tempo, a expressão *heterossexual* passou a se contrapor ao termo *homossexual* e a ser aceito como prática saudável de orientação sexual. Jonathan Katz cita o caso do médico alemão Kraft-Ebing e seu livro *Psychopathia sexualis*, de 1892, que utiliza o termo. Segundo Jonathan Katz, o

[...] uso de Kraft-Ebing da palavra *hetero-sexual* para significar um erotismo normal de sexo diferenciado indicou um primeiro afastamento histórico da centenária norma reprodutiva. Seu uso dos termos *hetero-sexual* e *homo-sexual* ajudou a tornar a diferença entre os sexos e o eros as características distintivas básicas de uma nova *ordem social, lingüística e conceitual do desejo*. Seus *hetero-sexual* e *homo-sexual* ofereceram ao mundo moderno

dois erotismos de sexo diferenciado, um normal e bom, outro anormal e ruim, uma divisão que viria a dominar a nossa visão do século XX do universo sexual (KATZ, 1996, 40) (grifo meu).

Pelo trecho acima, nota-se e pode-se concordar com Freire que a questão de uma homossexualidade doentia e de uma heterossexualidade saudável é uma criação de linguagem e de uma cultura calcadas na reprodução humana como fim e base da sociedade ocidental. O que em um dado momento era um conceito médico ganha o mundo e torna-se preconceito devido ao grande número de publicações e à forma como esse discurso passa a ser desvirtuado ao atingir o público leitor, graças inclusive à literatura. Em *Eros travestido*, Lúcia Castello Branco demonstra como a burguesia divertia-se com os trechos dos romances naturalistas que traziam relações eróticas de um modo geral. Segundo a autora,

[...] além de obedecerem às normas de conduta de seu tempo, os escritores realistas acabavam por atingir, através da diluição do erotismo, efeitos de maior eficácia. Ofereciam o prazer de forma diluída e elaborada para proveito próprio e de um leitor também distante que, imitando suas atitudes de observadores, usufruía calado dos efeitos eróticos do silêncio e do visualismo exaustivo. Leitor e narrador assumiam, portanto, as posições de *voyeurs* e lançavam mão de um recurso tão antigo quanto a história do erotismo, o voyeurismo, no qual o indivíduo atinge sua satisfação não por fazer, mas por ver o que é feito. Sem compromisso e com discrição, os escritores realistas terminaram por encontrar suas fórmulas para gozar dos prazeres à margem, permitindo que Eros fosse visto por olhos sensíveis e refinados daqueles que entendiam que “ver” pode, às vezes, ser tão efetivo e gratificante quanto “fazer” (BRANCO, 1985, 38).

Assim, através desse voyeurismo, que trazia um grande prazer ao público burguês que consumia avidamente essa literatura, os preconceitos, tratados como conceitos médicos, nessas narrativas eram passados adiante e ajudavam a isolar ainda mais a figura do homossexual, visto como ser doente, criminoso e nocivo para a sociedade. Como os escritores realistas e naturalistas consideravam-se e eram considerados cientistas, muitas vezes suas palavras eram tidas como verdades absolutas e a “sociedade garantia-lhes o direito de tocar no que não poderia ser tocado por mãos de leigos” (BRANCO, 1985, 51).

Outro pensador ocidental que ajuda a discutir a questão é Michel Foucault com sua *História da sexualidade*:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua

sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. É necessário não esquecer que a categoria psicológico, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada [...]. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2005, 43-44).

De acordo com os trechos citados, o homossexual passa a ser visto como uma personagem estranha e facilmente classificável, necessária a ciência para uma possível cura, pois é vista como algo negativo dentro da sociedade reprodutiva patriarcal ocidental judaico-cristã. Essas inferências médicas passariam a organizar uma espécie que não merece mais do que o estudo da medicina para sua redenção, o que coloca o homossexual como alguém alienado de seu próprio processo, incapaz de fazer suas escolhas e incompetente até mesmo para gerenciar sua vida, digno de pena e receptáculo de todas as formas de negatividade que a sociedade pode conceber. Daí a necessidade da alteração postulada por Jurandir Freire Costa para o termo *homossexualismo*, pois poderia pensar-se na construção de uma democracia sexual verdadeira, algo que esse termo não pretendeu construir, posto que utilizado para diagnosticar a doença ou criar a marginalização do indivíduo. Partindo dessa premissa, utilizo o termo *homoerotismo* para referir-me às relações apresentadas por João Gilberto Noll em seus textos, o que aproximaria sua escrita de uma produção *queer*.

Guacira Lopes Louro, em seu livro *Um corpo estranho*, ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*, desenvolve a idéia do que é o *queer*:

Estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante — homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre-lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, 7-8).

O *queer* é uma forma bastante radical de se operar teoricamente com essa questão do estranho e, talvez, as personagens de João Gilberto Noll inscrevam-se nesse esquema, pois perturbam não só a ordem das coisas como os paradigmas de convivência

e aceitação social com as quais se deparam. A teoria *queer* pressupõe um espaço em que o desejo torna-se o móvel e o sujeito da representação organiza-se como excentricidade, não necessitando mais do centro ou tendo como possibilidade um outro centro para se organizar enquanto sujeito. A teoria *queer* trabalha com algo instável, pois não há uma única política para esse tipo de questão ou estratégia única, mas, como existem *queers* de todo o tipo e práticas sexuais as mais diversas, essa teoria tenta dar conta dessa instabilidade, percebendo que o que há é a diferença.

Para David Halperin, citado por Nikki Sullivan, *queer* seria mais um posicionamento do que uma identidade, no modo de pensar humanista; não está restrito a gays e lésbicas, mas pode ser tomado por qualquer um que se sinta marginalizado como resultado de suas práticas sexuais (HALPERIN apud SULLIVAN, 2003, 44). Nikki Sullivan cita um panfleto anônimo intitulado “Queer power now”, que diz o seguinte: “Queer means to fuck with gender. There are straight queers, bi-queers, tranny queers, lez queers, fag queers, SM queers, fisting queers” (SULLIVAN, 2003, 44). Não há, portanto, uma única identidade, há identidades em determinados momentos e determinadas situações que podem ser desfeitas ou refeitas, desconstruídas, montadas, desde que o sujeito deseje, o que equivale a dizer que há um descentramento e que tudo é deslocamento. Vale lembrar, ainda, que a teoria *queer*, conforme Gloria Anzaldúa, é uma teoria que serve para abarcar uma série de *queers* ligados à raça, etnias, classes, etc, e que, nesse momento, é utilizado para solidificar as prioridades desses grupos. Ela lembra que o termo também homogeneiza e apaga as diferenças (ANZALDÚA apud SULLIVAN, 2003, 44).

Voltando à tese de Denílson Lopes, esta defende que aquilo que compõe um homotexto estaria baseado em algumas características que seu ensaio aponta. Não são características exclusivas de homotextos, mas elas se repetem em produções do tipo. A primeira delas seria a “centralidade do artifício na constituição de uma identidade e uma estética homoerótica” (LOPES, 2002, 133). O artifício é pensado enquanto máscara e deve ser entendido através da produção de linguagem, pois, desde as personagens cheias de apetrechos, como travestis e drags, à linguagem desses textos há algo de artificial, fora do padrão de uma literatura considerada bem comportada. Muitas vezes o excesso de palavras, de descrições, de organizações frasais beirariam o barroco, tal a quantidade de artifícios utilizados, demonstrando um gosto pelo espetáculo.

A estética *camp* é um tipo de produção cultural muito conectada ao universo homoerótico e cuja palavra que a nomeia, derivada do termo francês *camper*, tem o significado de “apresentar-se de forma exagerada”, e, no inglês, significa “efeminado”, algo que ressignifica valores da sociedade patriarcal, como as questões de gênero e de cultura. Para Susan Sontag, o *camp* era uma atração para as qualidades humanas que se expressavam por si mesmas em “tentativas de falsas seriedades”, tendo estas qualidades um estilo particular e único que refletia a sensibilidade da época. Isto implica a estética do artifício mais que da natureza. O termo começou a ser utilizado a partir dos anos 60 para referir-se à teatralização hiperbólica da feminilidade na cultura gay, sobretudo em relação a uma série de práticas performativas que adquiriram um caráter coletivo e político. Estas práticas tinham um enorme potencial subversivo ao tornar manifesta a artificialidade das diferenças de gênero e romper a fronteira entre o âmbito fechado da representação cênica e o espaço público da reivindicação política (SULLIVAN, 2003, 81-85).

A impureza seria outra dessas características, através do plágio, da citação e autocitações explícitas, conforme se percebe nessa literatura de um modo geral. A quantidade de fragmentos de outros textos e as paródias reforçariam ainda mais essa artificialidade com a qual esses textos operam. O gosto pelo onírico e pelo elíptico apareceria também nessa escrita homoerótica em que sonhos mesclam-se ao real das narrativas sem dar muito tempo ao leitor de saber qual é a diferença entre um e outro. Pode-se notar que as características de um homotexto apontadas por Denílson Lopes em seu artigo aproximam-se de características presentes em alguns textos que não se querem ou não desejam ser homotextos. Acredito que é necessário mais do que essas características para que essa produção seja reconhecida como homoerótica. Há uma questão de engajamento político que Denílson Lopes não quis mencionar e há uma intencionalidade, por parte do autor, em trabalhar com o tema não só como forma de denúncia ou descrição de uma situação, mas como forma de trazer o universo que lhe é próprio muitas vezes, visto que ele se assume como um sujeito orientado sexualmente para o homoerotismo. Creio que esta seja uma questão muito mais espinhosa do que se apresenta nesse momento. Em muitos estudos e pesquisas sobre homoerotismo na literatura, tomam-se muitas vezes as descrições de cenas ou questões relativas a relações homoeróticas, mas com frequência não se aprofunda a questão, caindo-se quase sempre em proselitismo. Aqui é preciso um pouco mais de cuidado para que não se tome tudo aquilo que fale desse universo como a descoberta da grande novidade e não se deixem

passar textos que não possuem interesse, além do político, por obras-primas. Nem também relegá-los a um lugar de literatura da “não-imaginação”, para ficar em um termo já utilizado nesta tese, só porque são textos políticos. Esse cuidado é necessário a todo pesquisador, até mesmo para o bem da teoria com a qual se quer trabalhar, e visto que é uma literatura que cada vez aumenta em número de publicações e de leitores.

Muitas vezes se faz uma literatura engajada em dar visibilidade a esses grupos de minorias e fazer a política de aproximação entre o público e esse segmento editorial. Mesmo mantendo o estatuto de coisa escrita, sendo, portanto, literatura, há, em vários casos, um flerte muito grande com o mercado, o que levaria à produção de estereótipos. Marcelo Secron Bessa chama a atenção para a dificuldade de se definir uma literatura gay no Brasil, pois há uma grande dificuldade de os escritores brasileiros, ligados principalmente à academia, assumirem-se como gays e fazerem textos especificamente para esse público. Marcelo Secron Bessa cita Caio Fernando Abreu:

Acho que literatura é literatura; ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Não acredito nessas divisões, o que existe é sexualidade. Cada um é sexuado ou assexuado; se você é sexuado, tem mil maneiras de exercer a sexualidade. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, publicando escritor gay, que vai ser vendido numa livraria gay, que vai ser lido apenas por gays. (ABREU apud BESSA, 1997, 43-4).

Além disso, não só por esse motivo é difícil pensar em uma literatura gay no Brasil; é também difícil definir que mercado é esse e quem é o público consumidor desse tipo de literatura, pois entre a população, de um modo geral, a assunção de uma identidade gay é também bastante discutível. Mesmo com toda visibilidade conseguida pelos grupos que lutam pelos direitos de minorias, ainda há muito por se fazer com relação à liberação das possibilidades e maneiras de se conviver com essas sexualidades ditas periféricas com tranquilidade. Ainda está por se fazer a possibilidade da parceria civil, da criminalização da homofobia, da liberdade do cidadão homossexual de sentir-se com direitos nessa sociedade tão pouco libertária como a sociedade brasileira, em que até os direitos do cidadão, de um modo geral, não são respeitados.

Nesse caminho, é preciso separar o que se chama de literatura homoerótica da *gay fiction*. Chamo literatura homoerótica textos que não são apenas produtos de entretenimento, nem apenas engajados politicamente. O Homoerótico não pode ser pensado em um passado em que não se refletia nem se teorizava sobre esse tipo de

produção, daí o grande problema em tentar enxergar em uma produção dos finais do século XIX e começos do século XX esse tipo de texto, conforme alguns trabalhos demonstram. Pode haver uma homotextualidade, sim, pois o tema aparece, mas não creio que se possa chamar essa produção de homoerótica, pois não há uma intenção direta e uma consciência do que seja a questão, pois esta é barrada pelo preconceito pertencente a cada época. Portanto, literatura homoerótica está aqui entendida como uma produção que quer discutir a questão das identidades homoeróticas, *queers*, *gays*, sabendo que a noção de *gênero* nada mais é do que uma ilusão de naturalidade, que é “uma identidade tênue constituída em e através da estilizada repetição de ações” (BUTLER apud SULLIVAN, 2003, 85). Essa literatura defende uma saída para as questões afetivas dos sujeitos excêntricos, trabalha com o artifício, com o onírico, com o impuro, não perdendo de vista seu ponto central: a literatura e outros temas maiores, como as questões humanas que envolveriam a todos.

Há textos que entram na moda de descentralização do cânone e contam histórias de triângulos amorosos, casos entre sujeitos excêntricos, mas de uma forma linear e pouco criativa. Quase sempre a *gay fiction* está recheada desse tipo de texto, muitas vezes histórias glamourizadas ou ligadas demais a meros relatos “reais” de seus narradores. São descrições de cenas de relações sexuais, carinhos que lembram mais revistas cor-de-rosa femininas das décadas de 50 a 80 e ainda encontradas em bancas de revistas por todo o país.

A literatura que se distingue desse tipo é feita no país, mas carece de uma maior visibilidade, ofuscada como se encontra pela literatura de mercado. Há um público para esse tipo de literatura, principalmente o público acadêmico, como se pode perceber pela aceitação cada vez maior de autores como Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e Caio Fernando Abreu, este último um dos grandes mestres da literatura homoerótica, que não aceitava rótulos, conforme pode ser visto em trecho da entrevista citada. É preciso deixar claro que nem todo público que lê esses textos é formado pela comunidade gay. Dessa forma, o homoerotismo não é apenas uma categoria, mas uma peculiaridade da literatura de João Gilberto Noll, que assume um ponto de vista ao tornar sua literatura palco das representações de relações homoeróticas. Não há uma literatura bem-comportada, mas uma literatura transgressora que, ao descrever cenas de relações homoeróticas, faz uso do erotismo conforme preconizado por Georges Bataille (2004). O erótico tanto no escritor gaúcho quanto no teórico e escritor francês abre-se para a violência natural, mesmo dentro da cultura civilizada, como tentativa de

continuidade para seres tão descontínuos quanto os seres humanos. Esse erotismo natural no qual o sujeito do gozo é o mesmo sujeito da morte, no qual dor e prazer se unem, provocando a chamada “pequena morte”, é que interessa a eles. Para Bataille, a “violência do prazer espasmódico se faz no mais recôndito do meu coração. Ao mesmo tempo, esta violência — me estremeço ao dizê-lo — é o coração da morte: se abre em mim” (BATAILLE, 2002, 37).

O homoerotismo nos romances de João Gilberto Noll vai muito além da mera descrição de cenas ou da narração do cotidiano de sujeitos homoeróticos. A excentricidade desses sujeitos é narrada com relação ao mundo que os cerca e de acordo com as relações que eles estabelecem com os diversos representantes dos grupos humanos na cultura hoje. Na enunciação de Noll, pode-se perceber também o que se pode chamar de *homoerotismo* ao trabalhar com as características levantadas por Denílson Lopes, mas ultrapassando-as. Nesse ponto, o *queer* lembraria o dissenso ou a paralogia, já comentados em capítulos anteriores, nessa literatura que não se encerra em si mesma, mas entra em contato com o mundo não no consenso, mas na dissensão das coisas. Não estou buscando rótulos para nomear as produções nollianas, pois elas se organizam por si mesmas, produzindo sua própria teoria, mas esses termos podem facilitar a entrada nesse universo tão próprio que é o universo de João Gilberto Noll e suas representações.

Além de trabalhar com os conceitos *queer* e *homoerotismo*, considereei pertinente utilizar em minha análise o conceito de *antropofagia*, traço tão presente nos textos nollianos. O conceito retirado diretamente de Oswald de Andrade e seu “Manifesto Antropófago” (1928) remete-me a essa devoração do que é da outra cultura, do estrangeiro, para poder produzir a arte brasileira. Não deixa de ser interessante, ainda que não confirmada pelo próprio autor, a semelhança da proposta de literatura feita por Oswald de Andrade e a proposta da literatura produzida por Noll. Esta tese quer comprovar na obra nolliana uma *confluência*, para lançar mão de um termo utilizado pelo próprio Noll, da antropofagia oswaldiana, confirmando esse escritor gaúcho como herdeiro da tradição. Nesse ponto, o homoerotismo é uma forma antropofágica de se produzir essa literatura.

Benedito Nunes, em seu texto “A Antropofagia ao alcance de todos”, demonstra todo o raciocínio de Oswald de Andrade ao produzir seu manifesto. Nunes nota que o autor paulista e grande teórico da antropofagia parte de uma idéia de Michel Eyquem de Montaigne retirada de seu ensaio “Dos canibais” e das diversas leituras que o escritor

brasileiro havia feito dos cronistas viajantes do século XVI ao XIX no Brasil para, partindo dos rituais antropofágicos dos índios brasileiros narrados pelos cronistas, construir sua formulação antropófaga. Nessa realização, Oswald de Andrade releria esses relatos com um olhar brasileiro e nada colonizado. O ato de deglutir a carne estrangeira e assimilar o que ela tinha de melhor é tomado pelo escritor paulista como metáfora de uma necessidade de afirmação da arte brasileira como centro e não como periferia. Para Benedito Nunes, a antropofagia é um

[...] vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protético. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador. Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalçado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional (NUNES, 1990, 15-16).

Nota-se nessa síntese perfeita de Nunes todo o programa antropófago realizado por Oswald de Andrade, que prescindiria da devoração do alheio como forma de se (re)inventar a literatura brasileira. A idéia da devoração dessas obras que não são nossas, mas pertencem à cultura estrangeira, deveria ser um passo para a aquisição da autonomia da literatura, que deixaria de ser uma arte importada para tornar-se literatura de exportação da qual o nome Pau-Brasil é prova cabal. Além da devoração das obras, há a devoração dos atos da civilização ocidental para a transformação do tabu em totem.

Segundo Adriano Bitarães Netto, a

[...] devoração deixou de ser, para os intelectuais das vanguardas européias e latino-americanas, um estereótipo de crueldade e constituiu-se como uma importante força instintiva, extremamente adequada para se criticarem os tabus instaurados pela arte acadêmica, pela moral cristã, pelo discurso iluminista, pelas atitudes imperialistas. Totemizado pela visão estética, filosófica e antropológica do início do século XX, o gesto antropofágico tornou-se, metaforicamente, um ritual indispensável para se questionar a produção artística, a prática religiosa, a identidade nacional, a política capitalista e a relação entre as culturas (BITARÃES, 2004, 41).

O canibalismo, de tabu, algo condenável, é transformado em algo positivo, como prática cultural fundadora da nova arte que se produzia no mundo. No Brasil não seria diferente. Só a partir dessa estratégia seria possível retirar a poesia que andava “oculta nos cipós maliciosos da sabedoria” (ANDRADE, 1990, 41). É a partir do canibalismo que Oswald de Andrade cunha o termo mais positivizado: a *antropofagia*. É através dela que o relógio da literatura brasileira será adiantado ao exaltar a alegria dos que não sabem e descobrem.

A Oswald de Andrade só interessava o que era do outro e isso só seria conseguido em contato direto com esse estrangeiro, com essa alteridade que lhe era estranha, na qual ele não se reconhece e só pode assimilá-la caso a devore. Para Haroldo de Campos, a

[...] antropofagia oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”!: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (CAMPOS, 1992, 234-235).

Oswald de Andrade representa, em sua geração, um escritor que tentava romper com toda e qualquer forma de conservadorismo. Antonio Candido o vê como um problema literário que subvertia todos os valores em livros como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* (CANDIDO, 1992, 17-19). Conforme afirma Haroldo de Campos, a antropofagia oswaldiana recusava-se à submissão, assim como outras correntes da literatura brasileira anteriores a ela. E isso produz essa nova literatura que rompe radicalmente com suas antecessoras, causando o que o crítico paulista denomina de *transvaloração*.

Em suas obras, Oswald de Andrade, segundo Bitarães, “traça, de forma sempre contraditória, quais foram seus predecessores, ao mesmo tempo em que pratica uma escrita parricida, na qual devora e nega as relações intelectuais que ele mesmo já havia referenciado” (BITARÃES, 2004, 57). Isso reforça ainda mais a idéia de antropofagia e de expropriação e apropriação do que é do outro produzida por Oswald de Andrade, conforme bem sintetizada por Haroldo de Campos.

Tanto em seus enunciados quanto em sua enunciação os romances de João Gilberto Noll aqui trabalhados renovam a devoração antropofágica. Essa devoração se dá pela ação sobre outras literaturas e culturas de forma parricida e, principalmente, na adoção de uma escrita da diferença, *queer*, paralógica, que transforma o ato da devoração homossexual presente no enunciado desses romances em ato de devoração antropofágica. Essa antropofagia pode ser entrevista na enunciação nolliana, nessa poética da aparição, que acaba por produzir antropofagicamente uma nova forma de escrever dentro da literatura brasileira.

O primeiro exemplo de antropofagia em Noll estaria ligado à reescrita de textos modernistas em seus romances e contos, o que Denílson Lopes percebe como plágio e Linda Hutcheon perceberia como paródia. Em *A fúria do corpo*, há cenas inteiras que lembram Oswald de Andrade em seus romances principais — *Memórias sentimentais de João Miramar* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933) — e também repetem a linguagem que Oswald de Andrade utiliza em seus poemas, por exemplo, como se pode perceber nessa seguinte cena de carnaval:

[...] eu e Afrodite pagamos no ato, cantamos a saborosa marchinha “Me dá um dinheiro aí”, entornamos garrafas de xampanha inteiras sobre mim Afrodite a suíça o boyfriend romano, eles querem aprender “Me dá um dinheiro aí”, pulamos pelo quarto em cima da cama pego a cabeça loura da suíça e a enfio pela privada ela pede mais enfio de novo o ragatço está pelado e se punhetando no seu gigantesco caralho Afrodite passa as agudas unhas pelo caralho lanhando o gigantesco em arabescos de linhas de sangue e saímos pulando “Me dá um dinheiro aí” pelas escadas abaixo [...]. (NOLL, 1997, 122).

Como não bastasse ser carnaval no enunciado, há um carnaval na própria linguagem, na qual termos das línguas italiana e inglesa são integrados à língua portuguesa, que tem sua sintaxe alterada, bem como sua pontuação. Essa situação lembra alguns trechos de *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, em sua relação com o escatológico e a linguagem de baixo calão. A cena é emblemática da

subversão das noções de *civilizado* e *selvagem*, pois as personagens brasileiras trazem as personagens de outras nações, ditas centrais, para o terreno da sexualidade liberta dos bons costumes. A música que eles cantam e ensinam aos estrangeiros simbolizaria a necessidade de dinheiro, o material primeiro da civilização ocidental, agora carnavalizado. Ensinar ao estrangeiro a cantar “Me dá um dinheiro aí” é uma subversão total da ordem das coisas no mercado dos capitais nacionais. O gesto de Afrodite, nome ocidentalizado da personagem feminina, de unhar o pênis do italiano está ligado ao fato, comum entre os selvagens, de arranhar os corpos dos parceiros sexuais, demonstrando um erotismo primitivo, distante do erotismo fabricado pela sociedade de consumo. Ao mesmo tempo que se está fazendo um carinho, há aí uma violência do próprio ato sexual, no qual os corpos tentam satisfazer-se no jogo do desejo sexual. O beijo e a mordida são faces da mesma moeda nessa literatura.

Além de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros escritores são retomados pelo discurso nolliano em alusões as mais diversas, que vão da simples citação à mais completa paródia. Em outra cena, as personagens de *A fúria do corpo* encaminham-se para a floresta da Tijuca e a personagem, denominada “a suíça”, tem um orgasmo involuntário (NOLL, 1997, 130) muito semelhante à cena ocorrida em *Amar verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, em que a personagem Fraülein Elsa tem um orgasmo involuntário na visita que a família Sousa Costa faz à mesma floresta da Tijuca (ANDRADE, 1978, 135).

Logo após, no romance nolliano, Wagner, o compositor alemão, tocava na rádio MEC, quando a personagem Afrodite muda o dial para uma “estação que toca caminhando e cantando e seguindo a canção somos todos irmãos braços dados ou não” (NOLL, 1997, 131-2). Percebe-se, aqui, uma paródia nolliana a partir do fragmento do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” no qual “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso” (ANDRADE, 1990, 41). A paródia, no sentido que Linda Hutcheon (1991, 45-47) dá para a questão, aparece para ressignificar o movimento antropófago oswaldiano a partir do qual Noll lança a ponte entre modernismo e pós-modernismo, na qual se fazem ruptura e continuidade e o velho e o novo trocam de lugar para se atualizarem mutuamente. O autor empírico abre o arquivo da tradição e insere-se dentro de sua escrita, implicado que está em sua escritura.

Ainda em *A fúria do corpo*, uma personagem diz ao narrador: “eu consolo o coração dos moços, sou atleta da noite, sou a estrela da manhã” (NOLL, 1997, 189) —

mais uma relação com os modernistas brasileiros. Desta vez é Manuel Bandeira quem comparece nesse romance. Bandeira reaparece citado de forma alusiva na sociedade minimal, em *Bandoleiros* (1985), na qual os poetas terão “álcool, alucinógenos, mulheres tudo” (NOLL, 1997, 239), como em *Pasárgada*. Esses plágios/paródias são comuns na escrita de João Gilberto Noll como um todo, mas não há necessidade de mais exemplos no momento, até mesmo porque seria necessário listar muitas citações como estas, o que não é o foco deste trabalho.

Em *A céu aberto*, há uma viagem de navio que lembra as viagens das personagens oswaldianas para a Europa, assim como em *Berkeley em Bellagio e Lorde*, e essas viagens são claramente situadas em países do hemisfério norte, lembrando as peripécias das personagens oswaldianas, presentificadas agora na literatura nolliana.

Em sua dissertação de mestrado *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*, Lauro Belchior Mendes afirma o interesse de Oswald de Andrade em destruir a retórica da civilização ocidental através da união do carnaval e da excentricidade. Segundo Mendes:

A conduta, o gesto e a palavra se tornam excêntricos, do ponto de vista da lógica habitual. A excentricidade constitui uma categoria especial da percepção carnavalesca, porque permite que tudo aquilo que é normalmente proibido se exprima sob uma forma concreta. O carnaval une o sagrado e o profano, o alto e o baixo, contestando Deus e expressando-se através de um discurso subversivo. (MENDES, 1977, 40).

É necessário salientar no trecho citado a palavra *excentricidade*, que me leva à palavra *queer*, além de lembrar da noção de *paralogia*, expressões que podem ser levadas para o mesmo campo semântico caso tomemos as personagens nollianas em paralelo com as personagens oswaldianas. Personagens sempre fora do centro, as personagens nollianas perambulam por todos os locais do mundo real ou ficcional, como o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Berkeley, Bellagio, Londres, sem se fixarem em lugar algum. As personagens oswaldianas, mesmo quando no centro, teimam em escapar dele e irem refugiar-se em locais periféricos, como João Miramar, que escolhe voltar para o Brasil e morar na fazenda, e as personagens do navio “El Durasno”, em *Serafim Ponte Grande*, sempre errantes pelo mar.

É de se notar que, nesses dois romances mais ousados e mais radicais de Oswald de Andrade — *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* —, as personagens principais saem do Brasil para conhecer o velho mundo. Ao viajarem pela

Europa, as personagens travam contato com a dita civilização ocidental, como se pode ver em passagens de *Memórias sentimentais de João Miramar* nas quais os valores da civilização são vistos como atrasados e nada libertadores dos instintos humanos. João Miramar, o burguês entediado com a vida que leva, e Serafim, da mesma forma, são encarnações de como o mal-estar civilizacional é contraproducente para a felicidade humana. Antonio Candido, ao comentar *Memórias sentimentais...*, produzido em 1923 e só publicado em 1928, afirma que essa obra, além de ser das “maiores de nossa literatura”, traz a “burguesia endinheirada [que] roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante” (CANDIDO, 1992, 25). Esse vazio está presente nas personagens nollianas, que, embora não se portem como os burgueses oswaldianos, ainda estão carregadas da ideologia burguesa que move a cultura ocidental na qual eles estão inscritos.

Miramar, depois de viajar pela Europa, mais precisamente Espanha, França, Alemanha, Itália, Suíça, Inglaterra, novamente França, Portugal, vai à África, retornando à Espanha, para, então, voltar ao Brasil. Em todos os locais da Europa, Miramar sente saudades do Brasil, conforme fica claro na paródia à “Canção do exílio”, capítulo 52, denominado “Indiferença”. Volta transformado, não suportando a vidinha regrada e burguesa que leva, mas é incapaz de romper com ela, exceto através da escrita. Essa escrita que ri da burguesia e até de si mesma seria uma das formas de paralelo com a escrita nolliana, cada uma com um sentido de destruição diferente e com diferentes objetos para os quais voltar seus olhos. Oitenta anos separam os dois escritores e suas produções. Há uma diferença em termos de mentalidade ou de imaginário, pois se o texto de Oswald de Andrade prescindia da destruição da sociedade ocidental porque acredita na utopia da modernidade e na possibilidade de reversão do atraso da literatura nacional, o texto nolliano não tem mais em que acreditar, pois encontra-se no momento da descentralização de todos os valores iluministas da sociedade ocidental.

No capítulo 77 de *Memórias sentimentais...*, intitulado “Meses fazendeiros”, tem-se a visão do que a burguesia paulistana fazia para viver no final do século XIX e começo do século XX:

Celiazinha no colo da Maria portuguesa abria primeiros olhos para a vaca da escada matinal e depois passo a passo para o pomar dos trópicos inchados. Célia monotocava shimmys e Mozart no piano bandolim da sala de jantar entre paisagens iguais das janelas.

E os dias ronronavam a máquina surda de café com o sustenido nostálgico da serraria araponga.  
Colônia bodes botados hóspedes rústicos na manhã.  
Meios porcos invadindo telhas vãs de cozinha com jabuticabas e gatos esfomeados.  
Siás donas e lentidões de negros.  
Italianos de pé no chon e santuários empetecados e milagrosos.  
E homens e mulheres a pé e a cavalo nas estradas enferrujadas pelo sol lavrador. (ANDRADE, 1993, 71).

Note-se como a linguagem é alterada, se comparada à literatura produzida em fins do século XIX e começos do século XX, para próximo de algo da ordem do coloquial, da oralidade, além do que se pode perceber a vida calma e monótona da burguesia rural brasileira da época. A melodia moderníssima do *shimmy*, rápida, última moda na Europa, contrasta com a pasmaceira geral. Mozart, o máximo da civilização ocidental, do clássico, contrasta com esse moderno *shimmy*, o que não altera muita coisa nesse ambiente chato e empertigado, o que é sinal da frivolidade e da esterilidade da qual fala Antonio Candido. Esses estrangeirismos são devorados pela cultura brasileira e misturados no mesmo ambiente. Apropriados e expropriados pelos brasileiros, os compositores europeus são um prato cheio para a cultura antropofágica. Porcos e bodes e jabuticabas em meio a escravos e a criados portugueses e italianos, essa mistura de raças, mas também essa mistura de homens e animais, crítica à organização socioestruturante da civilização brasileira, agora parte da civilização ocidental. A situação burguesa é o fim da linha para a civilização ocidental, que causa o grande mal-estar na personagem narradora. Através dessa representação, Oswald de Andrade queria que se alterasse a prática burguesa da vida com sua utopia antropofágica. A palavra *colônia*, que antecede as expressões “bodes botados hóspedes rústicos na manhã”, marcaria esse desespero do narrador e, por sua vez, do escritor com esse lugar excêntrico que ele ocupa, crítico que é da cultura importada produzida no Brasil.

Ao fim do romance, o próprio Miramar está desgastado e praticamente engessado em sua vida burguesa, só saindo dela através da escrita, conforme se nota no capítulo seguinte:

#### 163. ENTREVISTA ENTREVISTA

— Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?

— Não.

— Seria permitido ao grosso público leitor não ignorar as razões ocultas da grave decisão que prejudica assim a nossa nascente literatura?

- Razões de estado. Sou viúvo de D. Célia.
- Daí?
- Disse-me o Dr. Mandarin que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos trinta e cinco anos, *mezzo del camin di nostra vita*, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir e servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas.
- O Dr. Mandarin, com perdão da palavra, é uma besta!
- Engano seu. O Dr. Mandarin é baedecker de virtudes. Adoro-o.
- A crítica vai acusá-lo e a posteridade clamar porque não continuou tão rico monumento da língua e da vida brasílicas no começo esportivo do século 20.
- Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as *Memórias*, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.
- E ele?
- O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo. (ANDRADE, 1993, 107).

Em tom de autoperódia, Oswald de Andrade desconstrói toda possibilidade de continuar a compactuar com esse tipo de cultura que submete as pessoas aos mandamentos de chefes, médicos e donos da palavra, de um modo geral, em que nenhuma felicidade é possível ao indivíduo. Miramar é vítima do sistema e só sua escrita, através da qual ele mesmo se posiciona nessa entrevista, é que pode livrá-lo dessa mesmice e da “canastrice” que a civilização ocidental lhe legou. Note-se que ao fim do romance ele não quer mais a escrita também, como uma forma de suicídio cultural. Mas o não querer a escrita é a forma de a crítica de Oswald de Andrade ir até o limite daquilo que as regras do bom comportamento amputam: a criatividade do sujeito. Sua excentricidade, aquilo que lhe dá singularidade, sua diferença, deve ser suprimida em nome do bom tom e das boas maneiras. As críticas de Oswald de Andrade não poupam os bons modos da escrita parnasiana ao citar o título do poema de Olavo Bilac, que, por sua vez, retoma Dante Alighieri, dado como sendo uma fala do Dr. Mandarin. Ironia maior de Oswald de Andrade para com o papel representado pelo escritor parnasiano, muito mais estrangeiro no Brasil do que o escritor paulista. A história da cultura ocidental também é satirizada ao nomear como leitor de suas memórias o doutor Pilatos, que, como representante da classe dos bacharéis, lava as mãos como o da história bíblica. Se a escrita das memórias é o que faria o sujeito procurar encontrar-se a si mesmo, essa escrita da vida de João Miramar só lhe traz desencontros com a cultura na qual ele está inserido. Dessa forma, é impossível sentir-se pertencente a ela; daí o gesto radical de abandonar a própria escrita, fruto que é do código comunicacional do ocidente.

Vou me furtrar a fazer um resumo de *Serafim Ponte Grande* porque esse trabalho já foi feito por João Silvério Trevisan em *Devassos no paraíso*, conforme apresentado no trecho abaixo:

[...] Serafim sente tesão por seu amigo Pinto Calçudo (nome que pode também dar a idéia de pênis devorador) e quer trepar com um garotão (“um Apolo”) que se tornara seu vizinho de casa. Doutra vez, Serafim sonha que tinha mudado de sexo e tornava-se noiva de Pinto Calçudo. Logo depois, no entanto, Pinto Calçudo solta um peido, “pelo que é posto imediatamente fora do romance”. Obcecado pela penetração anal como um Casanova tropical (ou Casanova, como ele próprio se proclama), Serafim acaba enrabando sua respeitosa esposa, Dona Lalá. Depois, conhece em Nova York um pintor que admira os alemães pelos seus “dons polisssexuais”; conversam sobre uranismo (sinônimo ainda usado para homossexualismo), até que Serafim lhe oferece suas “vias urinárias”, num safado trocadilho com “amor uranista” [...]. (TREVISAN, 2002, 278).

É notável como nesse romance, publicado em 1933, Oswald de Andrade carrega nas tintas, principalmente das relações anais — a personagem principal tem obsessão pela questão anal. Como essa relação é proibida dentro dos limites morais da sociedade ocidental civilizada, que só pratica o sexo para a procriação, o fato de ela aparecer em várias situações do romance é uma afronta ao gosto burguês, pois não há, como nos romances realistas, nenhum interesse em julgar esse tipo de prática, nem há intenção de fazer disso objeto de estudo. É pela sátira que se postulam as relações sexuais, sejam elas homoeróticas, nos casos do vizinho, do pintor e do amigo, sejam elas heteroeróticas, no caso da mulher. O fato é que as relações homoeróticas aparecem no romance, muitas vezes ligadas à pura satisfação dos desejos sexuais de Serafim, e nada além disso. Pode-se dizer que o que se quer é a transgressão pela transgressão.

O navio *El Durasno*, da parte final, é a encarnação dessa única possibilidade. Só se abandona a cultura rompendo radicalmente com ela, ilhando-se, pois as personagens deixam para trás tudo ou quase tudo o que poderia lembrar a civilização ocidental e seus bons modos, conforme se pode verificar no trecho que se segue:

Seguiu-se um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia tapacu ou fralda.  
[...]

Um princípio de infecção moralista, nascido na copa, foi resolvido à passagem da zona equatorial. E instituiu-se em *El Durasno*, base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica.

[...]  
Passaram a fugir do contágio policiado dos portos, pois que era a humanidade liberada. Mas como radiogramas reclamassem, *El Durasno* proclamou pelas antenas, peste a bordo. (ANDRADE, 1994, 161).

É claro que, mesmo que se rompam, alguns traços da cultura ficam e devem ser (re)inventados. Nessa sátira, os transgressores entram na nau dos insensatos para poderem libertar-se da ditadura da cultura. Só a loucura, a peste ou a morte parecem salvar o sujeito ocidental dos desastres causados por sua própria vontade civilizacional, que o afastou completamente da natureza. Embora João Gilberto Noll não utilize a sátira, as personagens nollianas não fazem diferente: elas, muitas vezes, desaparecem, morrem ou embrenham-se por lugares distantes da civilização ocidental, (re)inventando novas posturas diante das situações que aparecem a elas.

Em *Serafim Ponte Grande*, os locais pelos quais passa a personagem, além da Europa, incluem também um oriente já completamente ocidentalizado, conforme se pode ver nos capítulos em que tudo aquilo de que ele se aproxima já são organizações ocidentais. A viagem de Serafim inclui também os Estados Unidos. Errar por países sem ter uma parada fixa é uma metáfora da dispersão, do dissenso. É certo que em Oswald de Andrade há ainda um interesse em conhecer a cultura alheia e depois devorá-la, pois sua personagem é um sujeito colonizado em meio à civilização ocidental. Para Lauro Belchior Mendes, Serafim aparece como uma vítima, em um primeiro momento, da civilização ocidental, e depois passa a tomar consciência disso, passando a agir como um devorador da mesma. O código sexual é utilizado, pois é através deste que ele irá devorando todo o ocidente e oriente:

As interdições são transgredidas pela vulgaridade do discurso de *Serafim Ponte Grande*. Além de erros gramaticais, encontramos palavras indecorosas, comparações blasfêmicas, e os pensamentos veiculados pelas personagens e suas ações agridem o código da escrita do bom gosto, imposto pela ideologia dominante. (MENDES, 1977, 86).

Dá para notar que, em paralelo, a linguagem dos romances, tanto de Oswald de Andrade quanto de João Gilberto Noll, apresentaria essa subversão da linguagem através dessa agressão ao código da escrita do bom gosto. A falta de decoro, muito maior no escritor gaúcho do que nos romances do escritor paulista, faz parte dessa relação de devoração da escrita acadêmica que, em João Gilberto Noll, ultrapassa a narrativa hiperrealista e cria algo bastante particular, da ordem da dispersão quase que absoluta. Nesse ponto, sua escrita difere, e muito, da escrita de seus contemporâneos.

Outra forma sob a qual a antropofagia aparece no texto nolliano transparece na utilização da escatologia. Forma bastante ligada ao modo de representação pós-

moderno, mas que não escapa das obras da modernidade literária pós-vanguardas, pois tanto no surrealismo como em textos como o *Ulisses*, de James Joyce, essa questão aparece, 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. Em Noll, ela é mais do que presente, pois, em todos os romances, as cenas se repetem e todas são hiperrealistas — como a lembrar a presentificação do teatro da aparição —, carregadas das fezes, do sangue ou do esperma que permeiam suas narrativas.

O gosto pelo escatológico advém das narrativas grotescas românticas e passam a dominar a narrativa moderna, interessada em criar imagens menos romantizadas do mundo. É assim nas vanguardas européias com o desejo de deformar a realidade, conforme fazem os cubistas e expressionistas, os dadaístas como Duchamp e seu mictório, além da utilização que faz do próprio esperma para produzir suas pinturas, assim como os surrealistas, que vão misturar em seus quadros e esculturas imagens pouco comuns à representação acadêmica organizada até então. Eliane Robert Moraes afirma que os artistas modernos encontravam-se diante “de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história [e] só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente” (MORAES, 2002, 57). Dessa fragmentação do mundo e das coisas, retoma-se a escatologia, fragmenta-se a realidade, os corpos são destruídos, oferecidos em pedaços (MORAES, 2002, 60). O combate ao gosto burguês da sociedade é um dos fatores que levam os artistas a utilizarem-se desses elementos escatológicos, como o faz Chaim Soutine com sua “Carcaça de boi” em 1927, como fez João Cabral de Melo Neto em sua “Antiode”, como os artistas da arte abjeta fazem na contemporaneidade.

Em Oswald de Andrade, a escatologia aparece para desmontar o gosto burguês e a literatura parnasiana cheia de imagens clássicas e nobres com que se deu a poesia em fins do século XIX e que vigorava até o presente modernista e até bem depois dele. O próprio Andrade, em artigo publicado em 1926, na *Revista do Brasil*, intitulado “Objeto e fim da presente obra”, refere-se a seu livro e a seu leitor da seguinte forma:

Os retardatários — você, com certeza, leitor — pensam que têm gosto porque aprenderam umas coisinhas. São os mantenedores do gosto. O que sai das coisinhas é de mau gosto. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam. (ANDRADE, 1994, 34).

Essa forma de lidar com o leitor de modo irreverente e sarcástico é um ato antropofágico, pois, desde o primeiro momento, o outro, interlocutor privilegiado, é devorado pelo riso e pelo deboche. O gosto do leitor é desacreditado e aquilo que aparece ao leitor como mau gosto é o que vale para o modernista. Retomar a escatologia é função primeira para o antropófago, pois, conforme Lauro Belchior Mendes, a escrita antropofágica oswaldiana realiza um ritual “na medida em que (...) busca a purificação e libera a energia reprimida pelo bom senso”. Esta produziria um ritual simbólico, pois “realiza-se numa escala que vai do ato inicial da devoração ao ato final da defecação, e instaura o primado do não-senso” (MENDES, 1977, 47).

Nos romances de João Gilberto Noll, é possível perceber essas cenas muito facilmente, pois sua escrita paralógica quer descentralizar o gosto burguês que ainda reina na noção senso comum de *literatura*. Há ainda discursos na própria academia que confundem a obra nolliana com pornografia. O autor pretende, com isso, mais uma vez, fazer carnaval de gêneros e, por isso mesmo, causar dissenso. Daí sua insistência em escrever e descrever cenas com a presença de esperma, sangue, fezes e urina, essas

[...] matérias moventes, fétidas e mornas, cujo aspecto aterrador, nas quais a vida fermenta, [...] nas quais fervilham os ovos, os germes e os vermes, estão na origem dessas reações decisivas que chamamos *náusea*, *enjôo*, *repugnância* (BATAILLE, 2004, 86-7) (grifos do autor).

Essas matérias moventes aparecem quase a todo momento nos textos nollianos, sendo que a *fúria do corpo*, como o próprio nome indica, é um produto cabal. Partidária da literatura pós-moderna, que também adere à escatologia como forma de se libertar o gosto e trabalhar dentro da noção de *decadência da cultura*, demonstrando que a civilização e o progresso só nos legaram miséria e o que nos resta é o corpo, a personagem nolliana desse romance mostra-nos sua nudez e suas vísceras a céu aberto, conforme se pode notar na cena seguinte:

[...] pego tua mão — fria — passo ela pelas minhas pernas, coxas, levo-a até meu pau, a mão fricciona meu pau que responde-incha, incha e adivinho o vermelho do pau cego no escuro-escuro, você acomoda a boceta em cima dele [...] a única luz é o desejo que se acomoda entre nossas pernas, você me chama de avarento, que eu gostaria de estar dando o cu nesse momento, prendendo alguma coisa dentro como a prisão de ventre, respondo que qualquer coisa menos o cu, saboreia respondo com quase brutal veemência, pensa que meu pau é teu agora e se ele tá duro feito pica é porque é um caralho que tá mexendo numa xota molhada, você exala um suspiro como quem há muito nem respira [...] me chupa o pescoço [...] você chupa mais,

sempre mais como se tua boca sorvesse todos os meus glóbulos, eu te chamo puta rasgada, mordo com toda gana um bico de seio, você geme a dor, berra, cresce no desespero do teu gozo, puxo teus cabelos e tua cabeça arqueia para trás eu puxo [...] sinto as primeiras palpitações do escroto, o esperma vai jorrar, você grita goza-goza-goza porque já pressente a contração do teu gozo, o mundo é maravilha [...] grito, você grita, ejaculo rente à tua alma e sujo o mistério com meu leite [...]. (NOLL, 1997, 39).

Nessa relação sexual que está entrecortada de palavras bastante poéticas, a escatologia aparece através de um vocabulário pouco usual na literatura como um todo, mas nada incomum para a literatura hiperrealista à qual esse romance se liga. Mas, ao mesmo tempo que essa cena escatológica aparece, o texto é todo recortado por imagens que misturam sensações diversas ligadas aos outros sentidos, para além do tato e da visão. É essa relação violenta, narrada com um lirismo inquietante, que João Gilberto Noll traz para seus textos. O gosto burguês é acertado não só no enunciado quanto na enunciação. Não se espere desse autor apenas uma descrição de um ato sexual, coisa comum no tipo de literatura erótica burguesa do século XIX e da maior parte da literatura gay de mercado. Essas cenas violentas fazem da palavra seu lugar de exceção, pois são escolhidas a dedo. Se o corpo comparece com seus orifícios e suas secreções, a linguagem comparece com suas falhas e fissuras, para também apontar essas diferenças entre a natureza realista da descrição e a urgência desse corpo que precisa libertar-se para poder sobreviver em meio a uma realidade opressora. Da mesma forma, essa literatura precisa copular com a linguagem para poder fazer-se livre das amarras impostas pelo bom gosto. Daí o excesso de palavras como *esperma*, *porra*, *cagar*, *mijar*, *foder*, encontradas na obra nolliana em geral, diversas vezes repetidas. Na obra nolliana, aparecem cenas movidas por um “sentimento de uma violência elementar, que anima, não importa quais sejam, os movimentos do erotismo. Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação” (BATAILLE, 2004, 27). As relações sexuais são representadas muito próximas da violência habitual que as move. Nessa cena e na cena do carnaval citada anteriormente, o espaço do erotismo é mais selvagem do que civilizado e, por isso mesmo, mais antropofágico.

Outro espaço no qual a antropofagia faz-se clara é nas cenas de devoração sexual. Em todos os romances e contos nollianos, há essas representações, principalmente homoeróticas. Homens que, através do código sexual, devoram outros homens. Em muitos momentos das narrativas nollianas, cenas de relações sexuais são

descritas de forma a demonstrar que o código sexual é mais explícito e, também por isso mesmo, antropofágico.

Em *A céu aberto*, o narrador conta-nos suas aventuras eróticas com outros homens. No trecho abaixo, pode-se ver uma relação hierárquica:

O homem então sentou-se de novo na cadeira feita da mesma lona da tenda, abriu as pernas, o negócio dele cada vez mais empinado, e ordenou que eu me ajoelhasse, e de imediato empurrou a minha cabeça ao encontro do negócio dele que eu fui obrigado a abocanhar, para cima e para baixo, ele guiando a minha cabeça com mão de ferro para cima para baixo, quando para baixo o negócio dele encostava na minha garganta e ficava (surpreendentemente para a idade do homem) a cada vez mais grosso e comprido, e eu a bem da verdade não sabia direito o que sentir, achar daquilo tudo, eu permanecia ali com a cabeça para cima para baixo sem perceber um gosto nítido na boca, salvo uma sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que eu não pudesse levar por mais alguns minutos, até que a porra do general viesse a explodir na minha garganta e a molhar meus dentes e língua, o que me faria (eu pensava já com alta palpitação) sair correndo e ir até o buraco debaixo do chuveiro e cuspir lá pra dentro as sobras do esperma velho daquele general que na certa já estaria todo estatelado sobre a cadeira de lona, resfolegante e tão empedernido de si mesmo que nessas alturas já teria se mineralizado a ponto de fossilizar também toda aquela guerra nebulosa e não só a guerra, cada um dos seus componentes, eu próprio, o inimigo, o rapaz com jeito árabe, o garoto clarinho... todos de agora em diante submersos como um vaso etrusco, e assim seja amém... (NOLL, 1996, 53-54).

Nessa hierarquia sexual, na qual o narrador é obrigado a praticar felação em um general do exército no qual está servindo, há a demonstração de uma relação de consumo: o narrador é forçado a servir ao general. Dessa forma, João Gilberto Noll transforma o ato sexual em algo para além do meramente visual. São narradas as sensações de tato e de paladar, “*sensação um tanto excessiva e áspera, sem perceber um gosto nítido na boca*”, para depois apresentar ao leitor o próprio ato de cuspir o esperma velho. Novamente, as relações de poder entre novo e velho são levantadas pelo autor porto-alegrense e trazidas como forma de mostrar a organização ocidental.

A poesia entra na narrativa através da ladainha na qual o narrador continua sua caminhada em direção ao nada, mas com a idéia de que esse ato de cuspir a civilização ocidental fizesse parar o que ela produziu de pior: a guerra. A única certeza é o discurso e nada mais; daí a literatura fazer-se sempre adiante, em um lugar cada vez mais distante do primeiro ponto. A origem está perdida e é sempre deslocada, da mesma forma que as personagens só podem seguir, nunca parar, a não ser quando morrem. Note-se que o próprio narrador diz de sua completa subserviência e

passividade ao ato do general. Não há nada que ele faça para parar o outro, como se fosse movido pelo desejo do outro e não por seu próprio desejo: a inércia é que move a errância das personagens nollianas. Se nas personagens oswaldianas há um desejo de conhecimento, fruto da utopia modernista, nas personagens nollianas não há mais desejo, existe a inércia, e a movimentação se faz a partir disso — o mundo já não vale a pena para essas personagens.

Essa mesma devoração reaparece no caso do irmão que é descoberto pelo narrador em fotos tiradas pelo padre pedófilo, outro sinal de hierarquia e de relação sexual de consumo. Nessa relação, também existe a transformação do irmão em mulher, ou em um ser híbrido que possui pênis e seios. É nesse momento da narrativa que o leitor terá acesso à relação incestuosa entre o narrador e seu irmão/mulher:

[...] uma foto do meu irmão segurando com as duas mãos a vela, os lábios roçando a chama, uma outra num ângulo a partir das coxas, em nenhuma foto viam-se pêlos, na certa o padre raspava o garoto porque ele possuía idade suficiente para pêlos pubianos, e agora estava ele ali com a glândula à mostra querendo se encorpar, os mamilos como que inchados, e tudo isso me deu a impressão de que o meu irmão andava se realizando dessa forma, que era isso mesmo que ele queria da vida, ser motivo de deleite feito a única fruta do mundo no ponto. [...] Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também. (NOLL, 1996, 73-74).

Nessa passagem, além da constatação da existência da pedofilia, o narrador nos dá notícia de uma forma estranha de vida em seu irmão, que possui seios e pênis. Essa transexualidade, como a lembrar o efebo ou o hermafrodita e o andrógino, levaria ao campo das sexualidades ambíguas e periféricas que João Gilberto Noll apresenta como forma de amores possíveis dentro de seus textos. A devoração do próprio irmão travestido em mulher marcaria o incesto e o instalaria diretamente nessa literatura paralógica. O incesto é mais um dos tabus quebrados nessa literatura e não aparece de forma aleatória. É mais uma das marcas antropofágicas, pois, pela percepção de Oswald de Andrade e seu utópico “Matriarcado de Pindorama”, não haveria problema com relação a isso, pois nas sociedades matrilineares não há preocupação com a castidade, de onde adviria o nome incesto, de in-castus (DUPUIS, 1989, 109). Pois, se o incesto é uma nomeação posterior à ascensão da sociedade patrilinear e antes da separação dos primos em irmãos não havia essa interdição, é certo que ele é uma invenção da cultura

para organizar uma sociedade, pois assim ficaria mais fácil a divisão das mulheres e, portanto, haveria uma contenção da violência. No romance nolliano, não só há permissão para o incesto como também há a possibilidade da transformação de um homem em mulher. Essa transformação ocorre sem aviso prévio ao leitor, que, até então, estava integrado em uma narrativa em que elementos fantásticos não ocorriam. Porém, na narrativa muitas vezes surrealista de João Gilberto Noll, transformações desse tipo podem coexistir com um hiperrealismo sem que um exclua o outro. Se em *Serafim Ponte Grande* havia a sátira e a personagem principal transformava-se em mulher em sonho, na narrativa de *A céu aberto* não há um sonho que explique essa transformação, assim como também não é através da sátira que ela ocorre, mas como um elemento inusitado a mais na narrativa. Nada mais complicado para a sociedade burguesa do que lidar com essa transformação, afinal, o transexual não é de todo homem nem de todo mulher. Esse ser andrógino é visto como um mal que se tentou extirpar através da higienização e hoje está em meio à sociedade para conviver com ela. Ainda à margem, o transexual é uma representação *queer*, sem identidade definida, uma incógnita, um corpo estranho, que só pode ter lugar nessa literatura paralógica ou numa literatura que quer pensar a cultura de seu tempo, uma literatura que faz do homoerotismo uma aparição. Não há nenhuma representação da doença ou do crime ligados a essa personagem dentro da cultura, como sempre se representou. Mas não há, também, nenhuma centralidade nesse sujeito, pois ele é mais um dos sujeitos que cruzarão o caminho da personagem narradora que, mais tarde, irá livrar-se dele assim como dos outros, pois não há possibilidade de laços afetivos duradouros na representação nolliana.

Assim como os atos sexuais praticados, não faltam, nessa narrativa, pensamentos sádicos e canibalismo:

Não sei se me entendem, mas eu olhava para as minhas unhas e a vontade de tratar bem delas me vinha logo à mente como se eu não quisesse esquecê-las no remoto dia em que uma mulher sentada num muro baixo comigo cortou-as bem rente e depois lixou-as e depois beijou-as distraidamente, como se beijá-las fizesse parte da tarefa de cortá-las, e eu ia matutando nesses assuntos durante a noite como vigia do paiol à beira da estrada de terra, eu ia matutando que de manhã cedinho eu deitaria na cama onde já estaria minha mulher e enfiaria a mão entre suas pernas e beijaria sua nuca e arrancaria se deixassem um naco de carne do braço e um grito lancinante dela, os meus dentes afundam com destreza no ombro, encontram o osso da espádua firme, enfio por trás e ela grita, dou seis bombeadas e me acabo. (NOLL, 1996, 79).

A devoração desse outro feita através da própria criação da dor no outro está presente em toda a narrativa. O sadismo dessa cena marcaria a possibilidade de outros amores, bem como especifica e esclarece ainda mais a idéia de canibalismo ligada diretamente ao ritual antropofágico preconizado pela horda antropófaga. Em tempos remotos, isso era comum, mas o narrador não vive em um ambiente selvagem: ele está incrustado na civilização ocidental, aquela que lhe legou o mal-estar, pois o homem civilizado sublima esses desejos selvagens e ele faz justamente o contrário. Devorar o outro, literalmente sua carne, transgredir através do desejo erótico pela carne do outro é um ato brutal que indicaria não-conformidade com a lei. A violência é gerada pela interdição, pois o ato de comer a carne do outro, aqui, é trazido sem a sacralidade do ritual antropófago primevo, mas pelo desejo da crueldade que só existe pela vontade maior de transgredir a interdição. Ir além dos limites, tentar ser contínuo em toda sua descontinuidade, é o que deseja o narrador ao lacerar e violar seu irmão/mulher. É aquilo que Bataille chama de “atração pela interdição” (BATAILLE, 2004, 109) que move o narrador e as personagens nollianas, não só interessadas em transgredir as regras sexuais, mas também move seu autor empírico, interessado em transgredir as normas da narrativa, alterar a linguagem, os gêneros, quebrar a expectativa dos leitores.

Ainda dentro das devorações sexuais, há a relação violenta com o filho de Artur:

[...] sim eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir e notei na respiração quase arrebatando, depois foi lhe caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega, depois começou a gotejar pela cara e pescoço um suor cheirando, penetrante, depois as nossas roupas rasgadas a dele e a minha, a mesma fúria: cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero-quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só. Quando eu próprio gritei enfim olhei para o meu púbis e o vi todo banhado em sangue, no começo não entendi mas logo me dei conta de que eu arrebatara o cu do garoto que na certa não era dado a permitir que enfiassem aquelas rijas postas de carne pelo seu ânus mas a verdade era que ele agora não mais emitia expressão de dor, vi que tirava completamente a roupa para entrar no rio em silêncio, como se fosse limpar o estrago com merecido estoicismo, tratar do que acontecera exatamente como tinha de ser, despido de qualquer lamento... (NOLL, 1996, 105-106).

O ato da devoração anal é tão canibal quanto o ato da devoração da laceração do outro, conforme o trecho citado anteriormente. Nos dois casos citados, as relações são do mais velho com o mais novo. A repetição que se faz na narrativa através da expressão “depois”, repetida três vezes, o grito do rapaz reverberado nos três pássaros

dá mais uma vez o mote da relação sexual que ocorrerá. Enunciado e enunciação coincidentes, organizados de forma metódica, representando essa relação homoerótica em que as “matérias moventes” aparecem novamente. O *sangue* advém da violenta forma de relação em que se utiliza a *saliva* — a umidade desses elementos ligados diretamente ao ato sexual erótico por sua violência natural é a figuração dessa transgressão que o próprio erotismo dos corpos pede. Se existe a interdição, primeiro da relação sexual com alguém do mesmo sexo, segundo pela relação sexual violenta, se isso não pode ou não precisa ser representado ou, se representado, deve ser apresentado de forma higiênica, há uma atração maior por ultrapassá-la, testar limites, rompê-los. Não só a relação sexual é algo transgressor, mas também o narrador que a narra e o autor que a produz, quando se pensa na literatura bem comportada que a própria *gay fiction* quer ser, por exemplo. Pode parecer não ser transgressor caso pense-se em Sade, ou na literatura hiperrealista, carregada de cenas desse tipo, mas na obra de João Gilberto Noll essas descrições não são gratuitas e, muito menos, estão fora da violência desejada para sua enunciação. O narrador só pensa em seu próprio ronco “côncavo, interno, avarento, miserável e só”, sua condição humana, ser descontínuo durante o ato sexual. Essa atitude da personagem narradora em narrar, daí repetir o ato sexual, instaura a estrutura perversa no texto de Noll, pois segundo Severo Sarduy, a “repetição é o suporte último da imaginação sádica e, sem dúvida, o de toda perversão” (SARDUY, 1979, 17). Essa atração pela violência e pela morte fazem do desejo homoerótico algo singular, desesperado em sua tentativa de ser contínuo. Dessa forma, repete-se a narrativa do ato e reforça-se o desejo do narrador em ter satisfeito seu desejo, independentemente do que o outro possa pensar ou desejar. É de forma invasiva e violenta que ele age com o rapaz, e sua narrativa explora esse instante fugaz

[...] em que a configuração de seu desejo se realiza, se afasta cada vez mais, é cada vez mais inalcançável, como se algo que cai, que se perde, viesse a romper, a criar um hiato, uma brecha entre a realidade e o desejo. Vertigem desse inalcançável, a perversão é a repetição do gesto que crê alcançá-lo. E é por chegar ao inacessível, por unir realidade e desejo, por coincidir com seu próprio fantasma, que o perverso transgride toda lei (SARDUY, 1979, 17).

Essa perversão é perfeitamente encontrada nas personagens nollianas, que repetem à exaustão essas cenas sexuais para tentarem alcançar o que possa ser o inacessível, aquilo que não há como alcançar. A escrita e o discurso dessas personagens são uma tentativa para que isso ocorra, mas que já se sabe de antemão para sempre

perdido. No fim das contas, não se consegue nada, mas parte-se sempre em busca de algo, mesmo que seja através da morte, talvez a única forma de conseguir este inalcançável. A transgressão à lei, ao interdito, é uma forma de se tentar alcançar o inatingível, e daí a tentativa de transformar o tabu em totem, senão para a sociedade, para a coletividade, como gostaria Oswald de Andrade, pelo menos para si próprio, conforme esse sujeito nolliano se vê, só e desprovido de companhias.

Outra forma de assunção do tabu em *A céu aberto* é a questão do sexo a três:

[...] éramos outros agora os dois, a minha mulher apareceu na porta perguntando se tínhamos feito café, ela veio para perto, vestia só calcinha, havia uma nódoa roxa num dos seios, um calor tomou conta dos três, o sino do meio-dia começou a tocar na torre, nós três demos boas risadas, nos encaminhamos no meio das risadas para o quarto com cama de casal, o meu e dela, deixamos assim escuro, nos deitamos, minha mulher perguntou qual de nós iria gerar ali naquele instante um filho nela, ela estava nos dias férteis e não falharia, sim, quem de nós dois iria plantar a semente da criança ali dentro dali a instantes, eu e ele nos olhamos, suávamos muito como pugilistas antes do último round, ele foi nela até o fim, então fui eu dentro dela também até o fim, a minha mulher se mostrava tão molhada entre as pernas que parecia ter urinado nos lençóis. (NOLL, 1996, 109).

Dessa relação excêntrica, há a possibilidade da geração de um filho, do surgimento de uma nova vida. João Gilberto Noll percebe os novos rumos das relações entre os seres humanos. Embora nada nova, a relação a três é ainda tabu, pois não se sabe como classificá-la e nem tampouco se definir quais são os papéis a serem representados nessas relações. A excentricidade *queer* está mais uma vez representada nessa literatura, pois o mesmo rapaz que foi devorado pelo narrador agora devora o irmão/mulher deste, assim como o narrador continua a cometer incesto. Muito pouco é dito da relação a três, mas a escatologia não escapa ao leitor, como que a lembrar que todo ser nasce entre sangue e urina. O excêntrico, o escatológico, o dissenso e o paralógico são forças motrizes dessa escritura, pois não há um exemplo, há apenas fios de estória alinhavados com um mínimo de concisão, que está muito mais na mão do leitor que se aventura por essa literatura do que no produto *livro*.

Em outro trecho de *A céu aberto*, mais uma vez a antropofagia é retomada:

Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor?, eu talvez fosse fazer outra coisa como plantar num campo que precisasse de mim, pilotar um avião sobre os Andes, sofrer uma queda com o aparelho sobre os píncaros da neve, sofrer da fome decisiva, pegar da carne do companheiro, comê-la aos pedaços, digeri-la com dificuldade, aos poucos, esquecer do paladar com medo de sentir meu

próprio gosto, depois cagar os restos do companheiro, mijar a cerveja que ele tomara ontem, filtrar no meu corpo o homem com quem brindara à noite o vôo da manhã seguinte, deixar o melhor dele no meu organismo, dele a minha nova proteína, dele o novo mistério que me habita, ele o meu novo Deus agora que o comi. (NOLL, 1996, 121).

Aí está mais uma prova cabal dessa relação antropofágica entre as obras de João Gilberto Noll e Oswald de Andrade. Se ao Antropófago oswaldiano só interessa o que é do outro, na obra do escritor gaúcho não é diferente. Fatos históricos podem transformar-se em peças a serem devolvidas e ensaiadas quase que de forma precisa por seu narrador. O fato do acidente nos Andes com uma expedição norte-americana é verídico, e o escritor aproveita-se dela para fazer metalinguagem. Sua antropofagia é oswaldiana, sobretudo pela possibilidade de tornar ainda mais explícito o que Oswald de Andrade não havia conseguido em seu tempo. O retorno do ritual antropofágico faz-se novamente encenado, não como ritual, mas como escrita, pois a assimilação do outro dá-se através desse discurso do narrador, que devora o outro na forma de uma escrita ritual, pois o estrangeiro é assimilado como Deus, escrito em maiúscula. A relação entre sexo e religião mais uma vez faz-se presente dentro dessa literatura que abole fronteiras entre sagrado e profano e, mais do que abolir essas fronteiras, quer demonstrar o quanto as duas forças, separadas exclusivamente pela religião, são mais próximas do que se gostaria. Através de palavras que lembram o esforço científico em compreender o universo e a natureza, o narrador leva seus leitores à selvageria da natureza, que não precisa de nomes para poder refazer-se todos os dias — o totem e o tabu sempre estiveram mais ligados do que se pode pensar, pois pertencem ao mesmo lugar.

Em *Berkeley em Bellagio*, a religião e o sexo misturam-se:

Raro é esse *ragazzo* para quem ele olha agora e diz: sim, Deus baixou aqui, é vivo. De imediato tocou na espádua arcaica do peninsular divino, mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha no seu peito arfante, não o deus que não saía das igrejas mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! —, o Deus que foi levado pelo escritor porto-alegrense para atrás de uma cortina malcheirosa pelo tempo, o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança — de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito, sentindo sim o gosto áspero que ele não experimentava havia tanto, gosto desse nobre líquido que corre em seus microfilamentos [...]. (NOLL, 2002, 29-30).

O sagrado e o profano misturam-se a ponto de perderem seus limites. No desejo de continuidade, é o “líquido nobre” que dá a vida que é vertido em aquilo que não gera uma nova vida, mas gera o escritor. As relações com o esperma mostradas no capítulo II apontariam para essa relação entre velho e novo, em que um alimenta-se do sêmen do outro para poder produzir. Se se pensar na forma como o esperma era visto na literatura do século XIX — tome-se para isso a cena do “desperdício” de esperma em *O bom crioulo* —, é perfeitamente notável a forma como João Gilberto Noll vale-se desse líquido excretado para produzir sua metáfora da criação mais uma vez. É o líquido do rapaz jovem que faz com que o escritor porto-alegrense se renove. O pênis do rapaz, o novo Deus, é aquele ao qual se devem render tributos, pois ele tem o poder da vida — daí a lembrança da primeira comunhão. Dessa forma, João Gilberto Noll retoma o canibalismo, no qual os limites da transgressão, principalmente da transgressão homoerótica, leva o sujeito a sentir-se unido, contínuo, mesmo que se saiba curto e efêmero esse momento. Para Eliane Robert Moraes, à

[...] fusão dos corpos corresponde a violação das identidades: dissolução das formas constituídas, destruição da ordem descontínua das individualidades. Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo — de duração individual — amplia sua significação. A passagem da vida é, então, testada no seu termo final: “o sentido último do erotismo é a morte” [...] (MORAES, 2002, 50).

Nessa fusão de corpos o canibalismo é representado na obra nolliana. Essa devoração ocorre em muitas situações e todo o erotismo leva suas personagens ao êxtase e também à sua própria transfiguração no outro. Ser tomado pelo outro é uma forma de ser devorado. É mais um exemplo de homoerotismo que os romances de João Gilberto Noll salientam com uma singularidade incrível, conforme se pode notar na cena que se segue:

[...] enquanto eu abria a porta, ele entrava junto, eu passava a chave me aproximando de seus lábios sonhadores. Toquei-os com os meus, de leve, as línguas quase se roçaram, recuaram, eu queria sim entrar por sua boca adentro, inteiro, nele permanecer em mim bem dentro dele, acompanhá-lo para sempre ou mais, ser ele [...]. (NOLL, 2002, 48).

Esse desejo de ser o outro, partindo do ponto de ser objeto do desejo do outro, é uma desejo homoerótico, identificado com a perversão. A perversão não está aqui

identificada como algo da ordem do desvio, conforme sempre foi tratada pela sociedade ocidental desde a medicalização dos homossexuais a partir do século XIX. Ela está no fato de os próprios narradores enxergarem-se como seres que desejam gozar do corpo do outro apenas para sua satisfação pessoal, conforme se pode ver nas cenas descritas até aqui. Essa vinculação ao mal não é algo homoerótico apenas, mas, nas personagens nollianas, aparece de forma a mais uma vez desestabilizá-las, como signos exemplares dentro de uma cultura que deseja receitas de bem-viver. A literatura de João Gilberto Noll recusa-se a ensinar aos homens, às mulheres, aos gays como devem comportar-se, conforme a *gay fiction* parece querer fazer. Se para Severo Sarduy a repetição faz parte da imaginação perversa, para a personagem nolliana repetir a cena, narrá-la outra vez, (re)apresentá-la, faria aumentar ainda mais esse sentido da perversão. O gozo das personagens só ocorre se houver esse tipo de relação, no mais das vezes violenta com um outro semelhante a elas, para que haja uma sensação da continuidade.

Em mais uma relação entre o escritor narrador de *Berkeley em Bellagio* e um jovem rapaz, a narrativa demonstra essa transgressão dos limites entre velho/novo, sagrado/profano, símbolo da devoração maior da cultura, conforme se pode perceber no trecho a seguir:

[...] agora nem precisarei mais do meu desejo incalculável por todos os homens e por aquela única mulher, a brasileira em Berkeley, a que me fez suar em frêmitos com seu pênis submerso; agora me ajoelho diante do *ragazzo* imagino que com a braguilha aberta, a sua tora de fora, a glândula esticada, lustrosa; falo em meu latim que aprendi no colégio do meu tempo de garoto, falo o que me vem à boca, ocupo em versículos meus lábios, meus dentes gengivas — não interessa o que tenho pra dizer na língua morta, eu mesmo já estou morto, digo ao *ragazzo* que me esqueça que eu esquecerei seu estupor diante deste louco, o mordomo se afasta e foge, corre, vai gemendo sob a lua até que o vento grosso entre as montanhas congela o seu terror diante da carne que em mim perde os sentidos, desmaia sobre a laje fria — se ausenta... (NOLL, 2002, 50).

Nesse trecho, é possível perceber como João Gilberto Noll organiza seu texto que, mais do que mera representação realista, utiliza-se da palavra de forma subjetiva e extremamente poética. O que há é uma escrita sobre outra escrita, a ambigüidade das orações e das expressões traz de novo o entre-lugar, o elíptico, marca de uma escrita gay, conforme diz Denílson Lopes. A expressão *falo*, ao mesmo tempo que significa o verbo *falar*, representa o pênis do “ragazzo” na boca do narrador, e o latim que é falado em versículos aproxima-se, por sonoridade, aos testículos. A feição realiza-se, não

mais relatada explicitamente, pois a escrita da palavra é outra, mas o ato está entre as palavras, inter-dito. A expressão *ragazzo* é mais uma palavra estrangeira dentro desse texto tão carregado de outras línguas. Essa escrita também se colocaria como uma escrita de devoração de culturas das quais ela se torna co-autora, mas nunca submissa, e, assim como o sujeito que a enuncia, faz-se cambiante, dividida e fragmentada.

João Gilberto Noll, sobre *Berkeley em Bellagio*, afirma: “Trabalho com um tempo que não é utilitário e não vai ter nenhum resultado prático” (2002). Esse tempo que não se firma é disperso, tão errante quanto a voz que o enuncia; aponta para a falta de laços da personagem-narradora e de sua experiência, que não serve de exemplo a ninguém, como ele demonstra no trecho a seguir:

Na minha sã consciência eu já achava que não, achava que, durante esse meu interminável sono, tudo o que eu fora levado a conversar com angloparlantes dessa *villa* da Lombardia tinha se blindado de tal modo que não se deixava penetrar mais pelo vírus de nenhuma outra língua, porque é certo, não fora um sono qualquer, eu estava perto de entender —, *I'm interstanding*, é isso, *I'm speaking everything* —, era esse o sono pelo qual os gringos em volta estavam esperando, para que a partir daí eu passasse definitivamente a fazer parte deles, talvez com um disco rígido na mente com o programa inteiro dessa tal de língua inglesa. (NOLL, 2002, 55).

Nesse momento, o narrador acredita estar sendo cooptado pelos “gringos” para a língua deles. É interessante perceber que o narrador acredita que sua mente ou sua língua estaria blindada à entrada de outra, mas ele está entre as línguas, entre as culturas pelas quais transita. O entre-lugar aparece como marca do sujeito gay e dessa escrita que altera as línguas nas quais ela toca através da mistura criada em expressões não-dicionarizadas, como *angloparlantes*, *interstanding*, que misturam português, italiano, inglês, bem como as expressões *villa*, *speaking everything*, completamente ligadas ao contexto, mas formas artificiais de escrita se se levar em conta a língua materna do autor. Essa identidade do entre-lugar, do híbrido que nunca se completa, apontaria para o caráter inventado e instável de todas as identidades e para a antropofagia produzida por essa escrita para devorar as outras culturas com as quais ela se relaciona.

Ainda marcaria essa escrita antropofágica nolliana o desejo pelo mesmo gênero, conforme trecho de *Berkeley em Bellagio*:

[...] nos encontrávamos justamente no purgatório —, onde mais apropriado seria para nós dois?, pois ambos vivíamos procurando alguém que nos desse a razão para estancar a compulsão por praticamente todos os outros corpos iguais ao nosso — esse alguém que esperávamos acontecer e assim de súbito nos conduzisse ao pomar da cama, um outro alguém do mesmo gênero, é certo, pois essa adição do mesmo nos inspirava mais a pele, nossa fonte arcaica de afeição, desde o dia longínquo em que tocamos nosso púbis pela primeira vez sem a intenção de usá-lo para mijar, quando o gozo que até ali não viera em plenitude nos arrebatou justo da nossa própria forma para outra idêntica [...]. (NOLL, 2002, 70).

Essa atração pelo mesmo gênero fica clara nesse trecho, o que leva ainda a perceber na obra nolliana uma relação muito grande com as políticas que se fazem no momento ou com o mundo que a cerca. Toda a idéia de que os órgãos sexuais não são utilizáveis apenas para funções meramente fisiológicas está expressa nesse desejo pelo outro: aquele que é igual a si mesmo, aquele que é capaz de tornar o narrador contínuo, pois este sabe, ou pensa que sabe, que o outro sente como ele. Daí fazer do outro o seu igual, tomar dele o que lhe é de direito, desde o gosto até o gozo, conforme se pode ver no narrador de *Lorde* tomado por seu tutor inglês. Essa suposta igualdade é tão efêmera quanto os momentos descritos, mas há um desejo de imortalidade nessa transformação, de assunção de um eu no outro, que acaba por levar à metáfora do *escritor*, pois o trabalho de criação de personagens o faz querer ser outros ou viver nesses outros ou através deles. A dispersão do eu com a qual João Gilberto Noll e outros escritores trabalham dá uma idéia, mesmo que simplista, do quanto essa vivência do outro no próprio escritor faz parte de seu trabalho.

Em *Lorde*, a relação sexual entre homens continua, embora sublimada:

Do lugar em que me sentei eu podia ver um jovem que olhava pela janela o tempo todo. [...] um pequeno deus solitário para o qual fiquei olhando com quase devoção. Aquela viagem poderia durar a vida toda, porque eu sempre teria nele um detalhe a observar: a pequena argola na orelha, o *piercing* no lábio inferior, o alheamento sem pose, o capuz meio caído deixando ver os cabelos claros levemente ondulados. Seu pé sobre o assento da poltrona dianteira virada para a sua. Até que ele me observou. E eu baixei os olhos sabendo que o trem ia parando na minha estação de London Bridge. Ele levantou também. Ficamos lado a lado esperando que a porta se abrisse. Saímos para a mesma direção. Paramos diante do mesmo cartaz contendo roteiros de várias linhas de ônibus. Se os dois fixassem a atenção na mesma linha, a noite poderia prometer, pensei desabusado comigo mesmo. Aliás não passava um só dia em que eu não imaginasse desnudar o corpo de alguém. (NOLL, 2004, 66-67).

Note-se mais uma vez, assim como em *Berkeley em Bellagio*, a relação do novo e do velho e o jovem visto como um deus. Mesmo que pequeno, este deus é desejado pelo narrador em sua relação homoerótica em que sagrado e profano imiscuem-se de tal forma que não se sabe separar um do outro. Nessa representação, a sublimação é mais forte e a arte é que preenche os contornos do que deveria ser algo físico. Mas a fixação do narrador é a mesma, a relação sexual e o desejo por alguém do mesmo gênero que ele. Se o desejo é sublimado, é bom não perder de vista que o narrador continua com seu desejo sexual a mover seus passos. Talvez este seja o único desejo que lhe reste, pois, em toda a sua inércia, não há nada além deste. Ele erra por Londres sem saber aonde ir, não cumpre sua função — escrever um livro, na cidade — nem deseja ver muita coisa, nem aprender a cultura britânica. Seu desejo é sexual, mesmo que castrado quase o tempo todo na narrativa, pois os encontros sexuais são reduzidos.

Já ao final do livro, o narrador mantém uma relação homoerótica e talvez a única que se aproxime de algo completo de todo o romance:

As luzes do quarto estavam acesas. Ele se deitou, disse que bebera demais. Eu deitei por cima, de frente. Éramos duas caras tão próximas que já não nos podíamos reconhecer. Era massa de carne em excesso que ajudávamos a aumentar tirando nossas roupas sem sair daquela posição — eu em cima dele, de frente. Estávamos nus, de repente. De forma que, de repente, não tínhamos mais nada a dizer. Então ele se ajeitou por baixo de mim, pegou no meu pau e no dele e os uniu. Assim começou a masturbá-los, primeiro lentamente. Eu levantava os quadris para olhar. E envolvi, com a minha mão, a dele, que tocava a bronha nos dois. Éramos dois homens que, embora sem a idade tenra, pareciam dois galos de rinha no máximo da força e que, em vez de se bicarem até a morte, entravam num rito com a efusão de outro sangue, este leitoso, que vinha agora em golfadas sujando nossas mãos, barriga, pélvis, pernas... (NOLL, 2004, 107).

Novamente, há uma relação entre iguais e dessa vez descrita em pormenores, que lembram outros trechos citados. Essa repetição do ato sexual entre iguais aparece na repetição da expressão *de repente*, utilizada duas vezes. A idéia de briga, já presente em outros romances quando se dá uma relação sexual entre homens, aumenta a forte atração dessas personagens pela violência que o próprio ato sexual traz em sua primitividade. Da mesma forma, o esperma, resultado do gozo e ao mesmo tempo indicativo de término da relação sexual e da continuidade, comparece mais uma vez como signo da virilidade masculina, leitoso, vindo em golfadas, que marcam a forma de perceber a aparição desses elementos nas narrativas nollianas. As palavras consideradas de baixo calão, como forma de trazer o horror da relação sexual para o espaço do belo,

configuram uma estratégia recorrente na obra nolliana como um todo. Para Georges Bataille, os

[...] órgãos e os atos sexuais possuem, em particular, nomes que dependem da degradação cuja origem é a linguagem específica do mundo da decadência. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos e os outros, de uso mais raro, pouco durável, participam da criança e do pudor dos apaixonados. Nem por isso, os nomes chulos do amor deixam de ser associados, de uma maneira restrita e irremediável por nós, a essa vida secreta que levamos juntamente com os sentimentos mais elevados. É, finalmente, pela via desses nomes inomináveis que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo degradado. Esses nomes exprimem esse horror com violência. Eles mesmos são violentamente rejeitados pelo mundo honesto. Não existe conversa concebível entre um mundo e outro (BATAILLE, 2004, 217).

Na obra de João Gilberto Noll, não há mais diferença entre mundo honesto e mundo decadente — tudo é uma só e mesma coisa. Suas personagens devoradoras de outros homens ou outras formas de gênero são partes desse todo e, por isso mesmo, o uso do vocabulário chulo de seus narradores, como se não houvesse outra forma de se expressar com relação ao sexo. Esses escritores ou personagens que resolvem (re)apresentar suas vidas para os leitores não querem que se faça distinção entre fronteiras. Daí os nomes serem os mais próximos possíveis daquilo que é falado na rua, e, embora recebam um tratamento de ordem poética, são o que são: linguagem pura, nada pudica, escancarada em sua aparição dentro desse teatro do romance.

O que seria *queer*, então, na escrita nolliana ou homoerótico seria o fato de haver uma linguagem estranha. Algo que não quer se assentar em um mesmo lugar, mesmo que o autor as repita à exaustão. Uma linguagem que quebre as relações básicas e sistêmicas entre prosa e poesia, por exemplo. Na obra nolliana, essa questão vai muito além, pois o homoerotismo é parte de sua escrita, para além da bandeira levantada em prol dos direitos gays. É em nome do literário que sua literatura organiza seu homoerotismo. Mais do que procedimentos políticos de minorias, seu texto produz o homoerotismo da linguagem, nisso que se poderia chamar de texto sobre outro texto, devorador de outros textos, inclusive, e crítico das relações entre sexualidade e sociedade. Contudo, faz essa crítica através de sua relação com a linguagem. Nesse sentido, seu texto seria *queer* a partir da representação do homoerotismo que ele faz. Enquanto a *gay fiction* faz suas representações de relações homoeróticas de vitrine, enquanto Caio Fernando Abreu faz uma literatura extremamente lírica, principalmente no que tange a essas relações a que Denílson Lopes irá nomear como “busca da

afetivização da realidade” (LOPES, 2002, 159), e Silviano Santiago tenta entender qual é o lugar desse seres, enxergando-os como sujeitos “normais”, pois acredita numa idéia de homossexual discreto ou malandro (SANTIAGO, 2004), João Gilberto Noll, por sua vez, recusa-se a entrar ou encaixar-se nessas representações. Não há obrigatoriamente um engajamento social, embora não se exclua de nenhum de seus textos essa ligação. Para Severo Sarduy, a

[...] única coisa que a burguesia não suporta, o que a “tira dos eixos”, é a idéia de que o pensamento possa pensar sobre o pensamento, de que a linguagem possa falar da linguagem, de que um autor não escreva sobre algo, mas escreva algo (SARDUY, 1979, 22).

Creio poder concordar com o autor cubano e percebo isso na literatura nolliana: ela não é especificamente sobre algo, mas ela é algo em si mesma. Pode-se perceber, sim, uma política em prol de um mundo de diferentes e marginais nos romances e contos de João Gilberto Noll, mas não há nada que aponte apenas para isso. Em suas obras, a representação de relações homoeróticas está muito mais ligada a uma noção violenta, mais visceral, mais escatológica, mais descentralizada. É uma escrita fragmentada, paralógica, *queer*, perversa, deglutidora e, portanto, antropófaga, de todas as convenções, sejam elas ocidentais ou globalizadas, o que marcaria sua singularidade dentro do painel da atual literatura mundial.

Conclusão

“A coisa em mim”

Procurei, neste trabalho, privilegiar os temas da autobiografia ficcional, da paternidade na e da escrita e do homoerotismo como prática antropofágica na obra de João Gilberto Noll, como recortes advindos de minha escolha pessoal. Penso que toda leitura literária pauta-se pela experiência de quem lê e que toda escrita sobre um texto deve seguir a identificação que o leitor criou em sua interação com este. “A coisa em mim”, nome desta conclusão, está relacionada ao fato de que me sinto extremamente tocado pela literatura nolliana, que me marcou profundamente desde meu primeiro contato com ela.

Em um trabalho dessa ordem não é possível deixar-se dominar pelo objeto, pois há que se trabalhar de forma analítica. Na leitura de um texto como o do autor dos três romances, que abraça a vertigem, um analista não se pode dar ao luxo de abraçá-la tanto quanto gostaria. Deve-se tentar o estranhamento, o distanciamento, como se fosse simples, como se a leitura fosse uma questão de bom senso. Ao contrário, a produção de sentidos e, principalmente, uma produção de sentidos diante da escrita nolliana é extremamente multifária, e, portanto, o leitor tem que se esmerar por fazer um recorte, por escolher com quais temas ou objetos ele vai ter de lidar para apresentar a seus leitores — e isso é um trabalho quase impossível.

Creio que o sentimento maior que se concretiza depois da leitura das obras de João Gilberto Noll seja o sentimento de abandono, de desamparo, de perda de lastro. Debruçar-se sobre as páginas nollianas é um exercício de lançar-se no abismo da miséria humana e lá no fundo reconhecer-se como o é o ser humano: falho, incompleto, desenraizado, estrangeiro, pois, se a comunidade humana liga-se através dessa coisa chamada *linguagem*, essa literatura faz questão de apontar para o fracasso dessa ligação. Depois de analisada a obra, restam poucas palavras que dêem conta de enfatizar o que foi a proposta deste trabalho: analisar três romances de João Gilberto Noll através de três eixos que se comunicam em sua obra de forma a fazer dela algo singular na literatura brasileira contemporânea.

Para Noll, em entrevista a Ronaldo Bressane (2000), sua escrita é aquela que lida com um certo desconforto do leitor. Ela não está interessada em causar ou possibilitar a este um conforto moral, um conforto pequeno-burguês. Há uma necessidade para o escritor de levar seu leitor a uma jornada na qual este vislumbre algo para além da realidade concreta que se lhe aparece todos os dias.

Esse desconforto, organizado pelos seus temas os mais insólitos e pela implosão de todos os valores burgueses com os quais o seu leitor está acostumado, é o motor

propulsor da angústia de sua literatura. Só o que existe é o sentimento de perda e de desamparo nessa escrita do desconforto que traz ao seu leitor a inquietude de se saber em um mundo por demais arrasado e, ao mesmo tempo, com a possibilidade de o poético e o belo instaurarem-se em meio ao desencanto e à destruição. Não há certeza de saída, há, sim, a derrocada dos valores burgueses, o fim dos seres de papel, quase sempre desaparecidos, subsumidos em suas angústias cotidianas, embora eles, em suas elocubrações, não se cansam de dizer o quanto estão cansados de representar e de se representar em um mundo já tão exaustivamente representado. É dessa representação que o autor faz questão de retirar suas diversas *personas*, para narrar seus romances e contos. É nessa explosão de “eus” os mais diversos, embora advindos de um só sujeito, que se faz essa produção que não cessa de se escrever e de se inscrever na contemporaneidade brasileira.

Desse cansaço de tudo, vem a perambulação das personagens, o que, segundo Noll, seria uma forma de contemplação, quando ele mesmo afirma que a “contemplação é a chave do que faço” (NOLL a BRESSANE, 2000). Suas personagens são sempre errantes e estão procurando lugares onde possam contemplar, embora não se saiba bem o quê. Essa deriva das personagens que as leva à perambulação está diretamente ligada à interrogação que se faz ao mundo. As personagens nollianas contemplam um mundo à deriva e continuam a querer produzir literatura em meio a tantas ruínas.

Essa idéia da contemplação é algo comum em suas personagens. Nos romances aqui analisados, todas as personagens estão à procura de algo que não sabem muito bem o que seja, pode ser o pai, a escrita, o outro, o próximo livro — o importante é a busca. Não há desistência. Embora haja o desejo de desistir, de parar, há sempre algo que as faz mover. O que as leva a essa movência, a essa errância, não é a certeza de algo concreto, mas algo buscado e para sempre perdido que se sabe desde sempre. É também através dessa contemplação que esses narradores contemplam suas próprias escritas, recusando-se a serem meras mercadorias, recusando-se a se enxergarem como iguais em uma sociedade que necessita sempre mais das coisas e pessoas uniformes. Essa recusa e esse desejo de ser diferente é o que faz com que essa escrita seja singular e represente esse processo de busca da singularidade, não a tomando como pronta e acabada, mas sabendo desde já que nenhuma identidade se faz a partir de um *a priori*, mas sim de algo sempre em processo, que essa escrita abraça em sua velocidade vertiginosa em direção ao abismo.

João Gilberto Noll consegue enxergar essa perambulação de suas personagens em si mesmo, o que se coaduna com a minha idéia de uma escrita autobiográfica que se faz sem querer ser autobiografia. Ele, assim como suas personagens, diz de si mesmo que viveu “sem pouso e sem família, sem uma casa própria” (NOLL a BRESSANE, 2000). Essa escrita da autobiografia ficcional tem um ponto de apoio nesse encontro entre a forma de viver, do escritor empírico e de suas personagens, uma vida de insegurança, sem conforto, sem parada, sem pouso. Assim como suas personagens escritoras, Noll mantém um sacerdócio junto à causa literária. Suas personagens parecem viver apenas para expressarem seus incômodos com o mundo e tentarem encontrar-se, o que, de certa forma, implicaria um sacerdócio a uma causa da contemplação, do ócio, para se poder perguntar sobre o que é a vida, afinal.

Em *A céu aberto*, a procura do pai é o ponto de partida da personagem principal, assim como em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* é a busca da escrita que guia os narradores. Dessa contemplação, é preciso que esses sujeitos e o próprio escritor tentem retirar o máximo da possibilidade de fazer-se entender e entender-se a si mesmo. Noll afirma: “sou um escritor brasileiro, ponto. Tento fazer um estudo da indeterminação, das identidades em vôo cego, rumo ao que elas não podem nem ainda conceber” (NOLL a NINA, 2002). O autor sabe que ele está naquilo que escreve e que suas personagens acabam por representar seu eu fragmentado e disperso. Para isso, faz uso do pacto fantasmático e representa-se nessas personagens que escrevem ou tentam escrever em um mundo à deriva através da insistência em trabalhar com a linguagem, mesmo que esta não seja mais sinônimo de comunicação.

Para João Gilberto Noll, a transgressão é sempre necessária. E, segundo ele, “suas personagens estão comprometidas com esse desejo ardente de se fundir cosmicamente” (NOLL a BRESSANE, 2000). Como isso é impossível, ocorre sempre a dor da impossibilidade, o sentimento de estrangeirismo, de desgarramento que acompanha essas personagens. Por isso essa transfiguração em diversos “eus” e a dificuldade de aceitar-se como algo único. Nessa transgressão, também é permitido ao leitor perceber as relações sexuais entre homens, em um homoerotismo violento, perverso, no qual os sujeitos perdem-se em meio aos corpos dos parceiros e muitas vezes são tomados por estes. Essa transgressão devoradora é uma ponte para a antropofagia, com a qual o escritor gaúcho tem uma forte ligação.

Da incapacidade de fusão dos diversos “eus”, advêm essas identidades que não se esgotam ou não podem ser colocadas num mesmo lugar, seja a de suas personagens,

seja a dele mesmo enquanto escritor, que, se por um lado é dono de um estilo, é também responsável pela quebra de toda e qualquer noção de *gênero* ou de *limites* dentro de sua literatura. Uma escrita que cria vários “eus”, que desconstrói a idéia de unidade, inclusive dela própria, sempre errante e sempre inconclusa, é uma escrita que lega a seu leitor a sensação de estranheira, a sensação de não-pertencimento, embora este se saiba incrustado nessa mesma civilização que, em nome da modernidade ou da civilização, constrange-o a todo tipo de opressão. Ser estrangeiro nessa literatura é espernear contra os limites da história, da cultura, do corpo. É a tentativa de se imiscuir nesse inanimado do pensamento, deixar-se levar pela vertigem, pela digressão, pelo devaneio aos quais essa literatura sempre convida seu leitor, em nome de uma libertação maior na qual não haja limites, mas que acaba por esbarrar na dura realidade que o espera depois de fechado o livro. A vertigem é incessantemente barrada pela violência maior da realidade. O escritor deixa claro que a tragédia de suas personagens está no rompimento com a *pólis* também, não mais a *pólis* grega, mas a *pólis* contemporânea, essa cultura midiática, de consumo, na qual o sujeito não tem vez e é obrigado a fragmentar-se para sobreviver e errar constantemente.

Dos raros limites entre prosa e poesia que sua literatura quer produzir, o escritor gaúcho afirma que o que quer é chegar a um hibridismo entre prosa e poesia numa “utopia da linguagem”; ele quer “uma literatura além dos gêneros” (NOLL a BRASIL, 2004). Uma literatura sem lugar, de difícil classificação, sem centro, *queer* até mesmo em sua indeterminação de papéis ou posições, exceto em relação à defesa da escrita literária. Uma escrita que produz sua própria teoria, sua saída, que insiste, através de artifícios literários, em misturar poesia e prosa. Uma escrita que insiste em produzir a beleza em meio a tanta desilusão e desencanto. Uma escrita que mistura sexo e morte, erotismo e religião, beleza e degradação no mesmo espaço. Espaço híbrido, a literatura nolliana assume-se com todas as letras como aquela que faz questão de autodescobrir-se e produzir-se sempre nova, dando à luz a si mesma a partir dos contatos infinitos com os diversos textos anteriores a ela, conforme procurei demonstrar no capítulo III, no contato direto com a escrita antropofágica oswaldiana.

Nesse sentido, 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, inadequada aos padrões de conduta e bom comportamento.

A consciência do mal que move essa escrita que deseja destruir o gosto burguês e quer brigar contra o politicamente correto é o que faz dela algo para além da mera representação de ações encadeadas e afinadas ou harmônicas. Daí as cenas de canibalismo, sadismo, incesto que ela teima em representar como se fosse uma escrita à procura desse mal comum que a nossa cultura insiste em não falar sobre, em não querer pensar sobre, varrido pra debaixo do tapete, conforme ele mesmo diz. Pior ainda que as cenas descritas com crueza de detalhes é a eterna solidão da personagem errante, incapaz de criar laços em um mundo cada vez mais desumanizado que se recusa a refletir sobre sua própria situação. A contemplação nolliana, feita através desses percalços vividos por seus narradores, vai muito além da representação. Ela quer atingir seu leitor de uma forma violenta, o que me leva a pensar nesse erotismo de que o literário é capaz. Ao mesmo tempo que se aproxima da beleza, ele aponta também para a morte de forma violenta. João Gilberto Noll acha que “a literatura sempre tem um grito erótico muito profundo, é um espernear erótico bastante intenso. [...] a literatura tem uma função libidinal muito forte” (NOLL a ROSARIO, 2004). Da mesma forma como escreve essas cenas de crueza tão eloqüentes em que gozo e morte confundem-se, em que a violência humana mostra toda a sua força, o escritor deseja pedir perdão a seus leitores. Mas a essa literatura o perdão só pode ser dado através do reconhecimento da beleza da produção que cada frase traz. Tornada pura poesia, sua prosa é desconcertante e as cenas que deveriam chocar produzem um efeito fascinante de que só a linguagem artística é capaz.

Nessa escrita maléfica a serviço do bem, João Gilberto Noll desenha o caos da cultura ocidental judaico-cristã, percebe sua falta de sentido, enxerga o individualismo, no qual existe pouquíssimo espaço para a representação do próprio sujeito, perdido que está em sua redoma, confortado que está pelo consumo. Sujeitos descentrados, excêntricos, suas personagens acabam por mostrar-se antípodas do leitor que não quer perceber-se nesse mundo desabrigado, a céu aberto. Não há redenção, há apenas um grande desconforto que essa literatura faz questão de deixar claro, pois, para o escritor gaúcho, “a literatura tem um forte apelo amoral” (NOLL a BRASIL, 2003). Para ele, na

literatura, a demência deve falar mais alto, ele quer trazer a abjeção para a sua cena, pois não se escreve para agradar aos “bem pensantes”, mas com a fidelidade àquilo que é “irrefreável”, pois repousa nisso a reinvenção, a novidade retirada daquilo que se convencionou chamar *realidade* (NOLL a BRASIL, 2004).

Essa literatura amoral tem uma função: a de colocar em jogo tudo aquilo que não se quer desvelado. Conforme demonstrado no terceiro capítulo, as relações sexuais são explicitadas em seus romances não apenas com a intenção naturalista de apontar algo que não se quer mostrar, mas com uma intenção ética de visualizar uma questão como essa, que não quer dar aos amores sua transparência. A opacidade dos afetos sexuais literários não cabe nessa escrita, pois as palavras devem ser ditas, a linguagem deve ser utilizada conforme ela é. Daí que todas as ditas “sujeiras vergonhosas” devam comparecer no banquete da escrita nolliana como forma de desprezar os valores que querem calar esses amores e desmascarar a boa intenção literária, que não levaria a reflexão ao sujeito leitor. Esse desejo beira a anarquia, o que Noll enxerga como parte de sua escrita, já que se sente “um escritor da convulsão, é nesse sentido que eu acho que a coisa é anárquica, se você for levar à questão última”. Para o autor, se não for para negar o *status quo*, não há função para a escrita, porque a literatura não deve homologar nenhuma instituição nem legitimar discursos, sendo o seu compromisso para com ela mesma. Ela é um fim em si mesma e isso faz dela um terreno de liberdade (NOLL a ROSARIO, 2004).

Nessa aventura é que sua escrita trabalha com o irrefreável de todas as paixões, com um erotismo muito forte, principalmente um homoerotismo em que a devoração do corpo do outro, por seu igual em gênero, faz parte de um *ethos* que deseja tirar a referência do centro. Sai o amor calado e organizado e entra o amor (des)organizado, aquele que permite aos sujeitos entrarem em contato com o seu mais íntimo desejo e concretizá-lo, independentemente da vontade do outro. São seres egoístas que se fazem em constante tensão com o outro o que me leva de volta à questão da antropofagia, na qual o que está em jogo é a devoração das culturas, dos textos escritos sobre boas maneiras, dos textos amorosos polidos e a busca incessante de uma nova escrita, vital, e, por isso mesmo, anárquica, pois é da liberdade que ela se faz.

Sobre a questão da *paternidade da escrita*, ao responder sobre linhagens literárias, o escritor afirma que acredita “que existam. Mas nem sempre são linhagens onde você vá se filiar conscientemente. São confluências” (NOLL a BRESSANE, 2000). Essa linhagem, assumida por João Gilberto Noll na figura de Clarice Lispector, é

visível na obra do autor gaúcho, já que até títulos de contos ou passagens podem ser facilmente comprovados, conforme faz com a obra de alguns modernistas. Essa literatura faz-se de forma inconsciente, os modelos ou as confluências são relativamente variados, e, por isso mesmo, o escritor não pode apropriar-se de todos conscientemente.

Há autores reconhecidos conscientemente pelo escritor gaúcho, mas também é preciso lembrar dos escritores que aparecem inconscientemente, pois a paternidade de toda escrita opta consciente ou inconscientemente em criar-se como pai de si mesma. A escrita nolliana é um exemplo de como remexer no cadinho dos seus precursores e escolhê-los de forma a vincularem-se, mas também, como todo bom filho, mata seus pais através de paródias e plágios, como o faz com Oswald de Andrade, conforme demonstrei no terceiro capítulo. Embora não tenha percebido, em nenhuma entrevista, João Gilberto Noll sequer citar o nome de Oswald de Andrade, espero ter demonstrado que essa confluência existe de forma inegável em sua produção literária. Esse princípio antropofágico de devorar a obra alheia — presente na obra oswaldiana — o autor de *Berkeley em Bellagio* leva a cabo com uma grande maestria, para refletir sobre as infinitas possibilidades de combinação em sua obra, que, mesmo descentrada e em constante ebulição, possui algo com o qual se conecta dentro da tradição literária do ocidente.

João Gilberto Noll afirma que a literatura que ele produz não tem “necessariamente uma mensagem explícita”. Afirma que o que existe é uma “utopia de aparição”. Daí a crueza das cenas e dos temas com os quais trabalha, pois sua literatura visa esses deserdados, os excluídos (NOLL a BRESSANE, 2000). A política defendida pelo escritor gaúcho é a política da escrita, na qual se pode tratar de todos os assuntos devido ao grande poder da literatura em ser multidisciplinar antes de tudo. Se sua escrita é aquela que trabalha com os fatos do cotidiano, coisa bastante modernista, ao mesmo tempo permite-se representar a exclusão dos sujeitos desse mesmo mundo moderno. A aparição em seus romances apontaria para o fato de haver uma presentificação muito grande, como ele mesmo afirma, do sangue, das fezes, da urina, do canibalismo, de relações sádicas, mas também que esses elementos se fazem escrita para tratar das impossibilidades da vida nesse mundo contemporâneo. Essa imposição quase biológica da cena é uma constante, como que a demonstrar a necessidade de discutir o que não se quer discutir, conforme o padrão de uma cultura que obriga todos a seguirem padrões quase que diametralmente opostos a seus desejos. A cultura ocidental vê-se criticada pelas mesmas ferramentas que ela possui: da imagem, da aparição, o autor faz sua

bandeira para desvelar o que é uma cultura de superfície. Essa presentificação dá-se nessas cenas cruas, nas quais há uma presença quase física do sexo, como ele mesmo afirma: “O sexo em *Berkeley em Bellagio* vem de uma necessidade de fusão cósmica que ganha inclusive tons litúrgicos” (NOLL a NINA, 2002). Nessas cenas, misturam-se sexo e religião, demonstrando a grande dificuldade de os seres humanos integrarem-se, embora o desejem. É uma espécie de comunhão, o que, mais uma vez, lembra-me o princípio antropofágico de aproveitar-se da carne do outro para se fazer melhor, construir-se como outro também, mudando as identidades constituídas através dessa fusão. Afinal, o rito primitivo antropofágico nada mais era do que um sacramento no qual o sujeito religava-se ao divino, ao sagrado, sem com isso abrir mão da violência do próprio ritual. Em todas as relações sexuais homoeróticas nos romances, não há espaço para uma relação civilizada: a aparição do sexo nesses textos é algo da ordem do excesso, que lembra esses ritos primevos.

Para João Gilberto Noll, existe uma deserção da companhia do outro na cultura que só consegue algum alívio ao tocar a carne humana, para, a partir daí, entrar nesse gozo provisório, efêmero, que é o contato com o outro. É no sexo que o autor de *A céu aberto* percebe uma certa possibilidade de redenção, pois, se os corpos não se fundem, dá-se a tragédia da incomunicabilidade. Esse erotismo sustentado pelo autor é aquele capaz de criar cenas violentas nas quais o ato religioso do sacrifício carnal é utilizado juntamente com a violência do estado primitivo da sexualidade. Principalmente em relações homoeróticas, o escritor produz cenas de um teor sexual muito presentificado, forte, mas, ao mesmo tempo, poéticas ao extremo. É essa qualidade de juntar os avessos, os contrários, que faz com que sua literatura seja uma literatura transfigurada, na qual o realismo, mais do que a serviço da denúncia social, aparece ao lado da poesia, produzindo a quebra de todas as fronteiras entre realidade e ficção, religião e erotismo, morte e vida, tudo encenado dentro desse teatro da aparição, que beira a vertigem. Sua literatura é, assim, o palco no qual o teatro é realmente tomado como artifício literário, uma vez que considera o aspecto teatral da literatura algo muito importante (NOLL a BRESSANE, 2004). Essa teatralização também está ligada a uma literatura do acontecimento, conforme mostra o autor quando afirma que sua literatura não reflete apenas algo da realidade, mas convida seu leitor a “revivenciar esse mistério da condição humana que não é apenas prazer, é também às vezes, por exemplo, tocar fundo num lado escuro, numa aberração” (NOLL, 2004).

Esse acontecimento que torna sua escrita uma liturgia é o que se vê em todas as suas histórias: são cenas que são substituídas por outras cenas, e assim sucessivamente, uma atrás da outra sem parar, numa rapidez vertiginosa. Isso faz com que essa narrativa se transfigure, não elegendo mais apenas o realismo como forma, mas entranhando nele uma poética mais porosa em que nada está amarrado, mas, ao mesmo tempo, tudo está estranhamente ligado, os fatos estão como o sonho que adentra a realidade das personagens ou os devaneios que se transformam em instantes preciosos de reflexão sobre a escrita. Assim como as seqüências de relatos sexuais não estão ali por mero prazer de seu autor ou narrador ou para o deleite de seu leitor, mas para que este entre em contato com essa “aberração”, com essa demência interdita, que durante muito tempo a sociedade ocidental recusou-se e ainda se recusa a tocar. É nesse teatro da aparição que o leitor é convidado a escrever conjuntamente com o escritor, pois representar o que se está representando, desvelando seu próprio processo de escrita numa performance que nunca cessa de se inscrever, é o que o autor faz em suas “quase liturgias”, como ele mesmo afirma, pois há momentos em que a história contada não é o que realmente interessa, mas o acontecimento. Daí o fato de trabalhar com instantes de contemplação em que sua literatura vai em direção a uma dispersão na qual o estado poético impere. Tudo é feito no embate entre o escritor e o livro nunca pronto em um primeiro momento, mas sempre *in progress* (NOLL a ROSARIO, 2004).

Essa literatura quase do acaso só poderia ser do acontecimento, na qual as ações, as coisas vão-se sucedendo, os espaços entrecruzam-se para dar lugar à vertigem do teatro da aparição. É impressionante como o escritor coloca-se com relação à sua produção, pois nada parece fora do lugar em sua enunciação. Embora caótica, a escrita é extremamente coerente e capaz de criar a beleza do grotesco, de modo que o leitor não pode fazer outra coisa senão duvidar dessa fala de seu autor. O ato de representar está presente na obra de João Gilberto Noll, pois sua *persona* é utilizada para produzir um sentido que não se vê claramente em seus escritos. Embora seja uma escrita do acaso, conforme ele afirma, nada em sua estrutura me parece do acaso. Sobre a mistura entre ficção e realidade ou vida e arte, Noll comenta que sua literatura é um “misto de imaginação e memória”, e, segundo ele, sua maturidade veio através de *Berkeley em Bellagio*, pois é o livro em que há mais um equilíbrio entre a vivência e o arsenal simbólico (NOLL a NINA, 2002).

Nessa relação entre imaginação e memória é que seu texto faz-se forte e extremamente criativo, para pensar as relações existentes entre o que é da vida e o que é

da arte, conforme demonstrado no primeiro capítulo. Nada é totalmente verdadeiro, pois não são fatos que ocorreram da mesma forma, mas, ao mesmo tempo, nem tudo é totalmente inventado. É dessa reatualização dos fatos vividos que se faz essa narrativa transfiguradora de que João Gilberto Noll é capaz. E ele continua afirmando que *Berkeley em Bellagio* é seu livro mais pessoal, porque nele nomeia a personagem com seu próprio nome, mas mantendo o jogo do ocultar e do desvelar-se como máscara ficcional (NOLL a LOPES, 2004).

Essa transfiguração narrativa e essa maturidade do escritor é onde Noll chega e pode dar-se ao luxo de inscrever-se a si mesmo, o que faz dele o grande escritor que é. Representar-se a si mesmo representando é um ato de mimese diferenciador de seus contemporâneos, pelo menos no que tange ao universo brasileiro, pois ele sabe-se voz e não um corpo inteiro, pronto e acabado; sabe-se em trânsito, não espacial, físico, mas abstrato; percebe-se alguém como pessoa de um discurso dentro dos padrões da gramática, mas que não quer obedecê-los, colocando-se como processo de escrita pura. Espaço de experimentação e acontecimento, o jogo do acaso realiza-se nessa literatura a ponto de torná-la aparentemente uma representação do acaso, embora ela, em seu processo, não seja nada ao acaso. Se o jogo deixa o autor eufórico, seu leitor não fica menos, embora em constante desconforto, por ser jogado de um lado a outro, ter suas expectativas quebradas e tendo que se deparar com sua própria face nesse espelho — metáfora tão cara a Noll —, capaz de inscrever em si mesmo seu próprio horror. O que move toda leitura literária é a tentativa de desvendar os mistérios e os segredos do outro. Reinventando-se a si mesmo, é esse leitor que a obra nolliana procura fazer seu cúmplice, seu parceiro nessa longa jornada, que, embora de poucas páginas, é dilaceradora de toda e qualquer possibilidade de esperança, exceção feita a *Berkeley em Bellagio* e seu final esperançoso para todas as personagens ali envolvidas.

Sobre seu processo de criação, Noll explica que é inconsciente, compulsivo, que ele se abandona ao texto no ato da escrita. Ele afirma não saber onde vai parar, que o livro é que se faz sem que ele tenha plena consciência da ação. Não nega que ele faça revisão e que tenha um acurado processo de reescrita, mas isso ocorre em uma segunda etapa da produção. Porém, a prevalência do inconsciente em sua forma de escrever é primordial para seu trabalho (NOLL a LOPES, 2004).

Por ser compulsivo em sua escrita, João Gilberto Noll dá a seu leitor a chance de também entrar em sua compulsão e participar dos temas que ele seleciona para trabalhar, os quais são quase sempre repetidos à exaustão. Mostrei em meu trabalho que

as compulsões quase obsessivas com a representação de si mesmo, com a busca pela paternidade perdida e com as relações homoeróticas fazem parte da obra do escritor como um todo e transfiguram-se em metáforas para sua escrita. Se é o inconsciente que as produz, pode-se dizer que o escritor tenta fazer a travessia desses fantasmas, dessas aparições em sua obra como forma de perpetuar-se enquanto escritor. Essas obsessões foram tomadas neste trabalho como pontos fulcrais dessa escrita, pontos que diferenciam sua poética de outros escritores, que marcam seu trabalho e lhe garantem uma identidade, senão única, pelo menos vislumbrada. Há uma marca quando se lê João Gilberto Noll, pois essas questões são prementes e desenvolvem-se obsessivamente em seus contos e romances.

A literatura nolliana é perigosa e não se quer fascista, ela reclama pela liberdade. Essa liberdade faz com que sua literatura não acredite no pensamento absolutista, expondo, assim, as contradições humanas, as paixões humanas. Assim, a literatura coloca em questão até seus próprios fundamentos (NOLL a ROSÁRIO, 2004). É nessa literatura perigosa, literatura que busca a liberdade, que coloca em questão seus próprios fundamentos, que me embrenhei para buscar essas questões obsessivas, como as diversas compartimentalizações do eu nessa escrita autobiográfica e fantasmática, da paternidade da escrita e do homoerotismo. São os caminhos perigosos do texto, suas reentrâncias, suas rugosidades, seus poros pelos quais o leitor adentra.

A escrita de João Gilberto Noll possui esses descaminhos nos quais o leitor perde-se para contemplar sua própria humanidade, e, se essa literatura produz uma perda de lastro, uma sensação de estrangeiridade, um desamaparo muito grande, ainda assim ela acredita na possibilidade de uma esperança de encontro nessa comunicação tão rarefeita, pois a criação da beleza em meio ao caos é ainda uma esperança de produzir algo no qual a humanidade encontre-se. Essa escrita faz da busca sua aparição maior, e desvelá-la é o que todo leitor deveria fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS DO AUTOR

- NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- NOLL, João Gilberto. **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NOLL, João Gilberto. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- NOLL, João Gilberto. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, João Gilberto. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. **O cego e a dançarina**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- NOLL, João Gilberto. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

### TEXTOS SOBRE A OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL

AJZENBERG, Bernardo. “A céu aberto” ilumina a escuridão de João Gilberto Noll (entrevista). In: **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 de novembro de 1996. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_folha1.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_folha1.htm)>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

AZEVEDO, Maria Aparecida Vidigal Barbosa. *Corpo, texto e território em Dinheiro queimado, de Ricardo Piglia e O quieto animal da esquina*, de João Gilberto Noll. 2001. 185f. Dissertação (mestrado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRASIL, Ubiratan. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll (entrevista). **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 de julho de 2003. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_mmc.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.htm)>. Acesso em: 15 de março de 2005.

BRESSANE, Ronaldo. Em busca da obra em aberto (entrevista). **Revista A**. 2000. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista\\_revista\\_a.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm)>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O pai em construção. In: MENDES, Lauro Belchior (org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.73-84.

CASTELLO, José. Memórias desmemoriadas. **Valor** . 20, 21 e 22 de setembro de 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res3.htm>>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

CASTELLO, José. A máscara arrancada. (entrevista) **No mínimo**. 21 de agosto de 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev%2011.htm>>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

CASTELLO, José. Autor despedaçado. **Época**. 02 de agosto de 2004. p.106. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/12.htm>>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

CASTRO, Marilda de Souza. Redesenhando a identidade. In: MENDES, Lauro Belchior (org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.115-130.

CORDEIRO, Rose Mary da Silva. *A céu aberto* texto-corpo-em-devir; uma leitura de João Gilberto Noll. In: MENDES, Lauro Belchior (org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.165-170.

CORDEIRO, Rose Mary da Silva. Entre-dois: Noll-Antonioni — Literatura-cine-movimento. In: VITORINO, Mônica Valéria Costa, DINIZ, Dilma Castelo Branco, REIS, Edgard Pereira dos (org.). **Em tese**. Ano 5, v.5. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.179-188.

CORDEIRO, Rose Mary da Silva. **Entre-dois: Noll-Antonioni Literatura-cine-movimento**. 2000. 94f. Dissertação (mestrado em teoria da Literatura). — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ESPINOLA, Adriano Alcides. **Corpo e transgressão no romance pós-moderno** — uma leitura de *A fúria do corpo e Bandoleiros*. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FONSECA, Rodrigo. Romances visuais. (entrevista). **Jornal do Brasil**. 17 de junho de 2003. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_rv.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm)> Acesso em: 12 de outubro de 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. **Presentación de João Gilberto Noll**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/baires.htm>> Acesso em 12 de março de 2007.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. **Imagens, esquinas e confluências**: um roteiro cinematográfico baseado no romance *O Quietos Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll, seguido de anotações. 2003. 153f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HEREDIA, Kênia Aulízia. **Literatura e cinema: no percurso da ex-tradição**. 2004. 102f Dissertação (Mestrado em letras) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LOBATO, Eliane. Sintonia fina – João Gilberto Noll faz um ótimo exercício de estilo. **Istoé**. 12 de fevereiro de 2003. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res19.htm>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

LOBATO, Eliane. Mestre no seu estilo. **Istoé**. 11 de agosto de 2004. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/11.htm>>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

LOPES, Carlos Herculano. Entrevista. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, novembro de 2002. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_herculano.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_herculano.htm)>. Acesso em: 12 de outubro de 2004.

LOPES, Denílson. Notas para uma história de homotextualidades na literatura brasileira. S/d. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/est10.htm>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

LOPES, Denílson. Uma história brasileira. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.121-164.

MARQUES, Ana Martins. **A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll**. 2003. 131f. Dissertação (Mestrado em letras) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MARQUES, Marcos Antônio Leal. **As formas da insolência** — uma leitura de *A fúria do corpo* de João Gilberto Noll. 1999. 145f. Dissertação (mestrado em Letras) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

NEVES, Rejane de Castro. **Espaço aberto na narrativa atual: o exemplo de Hotel Atlântico**. 1990. 115f. Dissertação (mestrado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NINA, Cláudia. A literatura vive um renascimento. (entrevista) **Jornal do Brasil**. 02 de novembro de 2002. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_jb1.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jb1.htm)> Acesso em: 12 de maio de 2005.

NOLL, João Gilberto. Sou um velho hippie. (entrevista) **Copo de mar**. Revista eletrônica. 2000. Disponível em: <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_mar2.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm)> Acesso em 12 de outubro de 2004.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe**. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nanquin Editorial, 2001.

PERKOSKI, Norberto. **A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll**. 1991.160f. Dissertação (mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar. Errância: transgressão (Memória e identidade em *A céu aberto*). In: MENDES, Lauro Belchior (org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.39-52.

REZENDE, Marcelo. Noll parece ansioso por comunicar. **Folha de S.Paulo**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res1.htm>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2004.

ROSARIO, Miguel do, DORIGATTI, Bruno. A literatura é muito perigosa. (entrevista). **Revista Arte e política**. 12 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://www.e-clipping.inf.br/imagens/noll1.jpg>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

SANTOS, Josalba Fabiana. **Precariedade e vulnerabilidade em A céu aberto**, de João Gilberto Noll. 1998. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SOBRINHO, Otávio Agueda. **Trilogia da errância** — percursos ficcionais de João Gilberto Noll. 1995. 94f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SOUZA, Eneida Maria de. A preguiça — mal de origem. **Alceu**, Revista do Departamento de Comunicação da PUC/Rio. Rio de Janeiro, v.1, fasc.2, p.77-87, 2001.

TEIXEIRA, Jerônimo. Terapia de choque. **Veja**. 11 de agosto de 2004. p.113. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/13.htm>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

TEIXEIRA, Jerônimo. Canção do exílio. **Veja**. 25 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res8.htm>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: Gonçalves, Gláucia Renate, Ravetti, Graciela (org.). **Lugares críticos: Línguas, culturas, literaturas**. Belo Horizonte: Orobó, 1998. p.201-210.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **João Gilberto Show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina de João Gilberto Noll**. 1985. Dissertação (mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ZACCARIA, Cristina. Realidade e ficção. (entrevista). **Cultura-e**. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

OBRAS DE CRÍTICA LITERÁRIA E OUTROS

- ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas. In: MARTINS, Leda Maria, OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de., ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (orgs.). **Em tese**. Ano I, v.I. Belo Horizonte: UFMG, dezembro de 1997, p.43-50.
- ANDRADE, Mário de. **Amar verbo intransitivo**. 7.ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p.41-45.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p.47-52.
- ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 4.ed. São Paulo: Globo, 1993.
- ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 4.ed. São Paulo: Globo, 1994.
- BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a identidade masculina**. 2.ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance**. 3.ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.49-53.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros**. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. 5.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas**: a literatura (dês)construindo a aids. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BITARÃES Netto, Adriano. **Antropofagia oswaldiana**: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Obras completas II — Outras inquisições**. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p.248-256.

BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido** — um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.231-256.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A educação pela noite**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.51-71.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.199-215.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: **Brigada ligeira**. São Paulo: UNESP, 1992. p.17-32.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.61-66.

CÉSAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CHALMERS, Vera Maria. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, Lígia, BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002. p.107-124.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo Santiago, Eunice Dutra Gallery. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. **A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and Literary theory**. 4.ed. London: Blackwell Publishers, 1999.

DECCA, Edgar Salvadori de. Tal pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional. In: CHIAPPINI, Lígia, BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Literatura e cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002. p.15-27.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**; uma impressão freudiana. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Ângela Maria. Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.1 (1991). Rio de Janeiro: ABRALIC, 2002. p.45-66.

DOR, Joël. **O pai e sua função em psicanálise**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DUPUIS, Jacques. **Em nome do pai**; uma história da paternidade. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.

FLEISCHMANN, Ulrich, ZIEBEL-WENDT, Zinka. Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe. In: CHIAPPINI, Lígia, BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002. p.99-106.

FONSECA, Maria Augusta. Tradição e invenção em *Macunaíma*. In: CHIAPPINI, Lígia, BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002. p.125-136.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 16.ed. Vol. I, II, III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: a festa**. São Paulo: UNESP, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

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

GREEN, James N., POLITO, Ronald. **Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

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

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. Rio de Janeiro: INL, 1981.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://biblioteca.uol.com.br/>>. Acesso em: 14 de agosto de 2006.

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

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da homossexualidade**. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LAQUEUR, Thomas W. **Solitary sex**; a cultural history of masturbation. New York: Zone Books, 2003.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. Trad. Angel G Loureiro. In: **Suplementos Anthropol**. Barcelona, n.29, p.47-61, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOBO, Luiza. Sousândrade: antropofagia *avant la lettre*. In: CHIAPPINI, Lígia, BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002. p.137-145.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacyra Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MENDES, Lauro Belchior. **O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande**. 1978. 124f. Dissertação (Mestrado em letras) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried. **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artmed, 1996. p.45-58.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p.5-39.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**; do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

REZENDE, Beatriz (org.). **Cocaína**: literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.144-162.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira. Barth, Pynchon e outras absurdetes; o pós-modernismo na ficção americana. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org.). **Pós-modernidade**. 5.ed. Campinas: UNICAMP, 1995. p.57-72.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. 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.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org.). **Pós-modernidade**. 5.ed. Campinas: UNICAMP, 1995. p.43-56.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1996.

SILVERMAN, Malcom. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.111-120.

SULLIVAN, Nikki. **A critical introduction to queer theory**. New York: New York University Press, 2003.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TELLES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.