

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## TRÂNSITOS

FRAGMENTOS E DISPERSÕES EM JOÃO  
GILBERTO NOLL E JOSÉ AMARO DIONÍSIO

VINÍCIUS LOPES PASSOS

BELO HORIZONTE  
2008

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

Passos, Vinícius Lopes

P289t Trânsitos : fragmentos e dispersões em João Gilberto Noll e José Amaro  
Dionísio / Vinícius Lopes Passos. Belo Horizonte, 2008.  
147f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Literatura brasileira. 2. Literatura portuguesa. 3. Literatura comparada –  
Brasileira e portuguesa. 4. Poetas. 5. Noll, João Gilberto, 1946- 6. Dionísio, José  
Amaro. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de  
Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.091

VINÍCIUS LOPES PASSOS

TRÂNSITOS

FRAGMENTOS E DISPERSÕES EM JOÃO  
GILBERTO NOLL E JOSÉ AMARO DIONÍSIO

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

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes.

BELO HORIZONTE  
2008

Vinícius Lopes Passos  
Trânsitos: fragmentos e dispersões em João Gilberto Noll e José Amaro  
Dionísio

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. Elzira Divina Perpétua – UFOP

---

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – UNIMONTES

---

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

---

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

---

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes (Orientadora) – PUC Minas

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

---

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

Para Dr<sup>a</sup>. Bernadete Portugal  
Simão: para tamanha generosidade,  
minha gratidão.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Márcia Marques de Moraes, pelo estímulo corajoso e pelas leituras.

Às professoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Suely Maria de Paula e Silva Lobo, pelas contribuições durante o exame de qualificação, que muito colaboraram para o aperfeiçoamento deste trabalho.

Aos professores Fábio Figueiredo Camargo e Elzira Divina Perpétua, por aceitarem participar da Banca Examinadora desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

Aos amigos, pelo apoio e compreensão.

Ao meu irmão Valério, pelo interesse e pelo afeto.

Aos meus colegas de trabalho, Adriano e Dadito, pela camaradagem e paciência.

A Adriana Penzim e Irene Deletrez, indicadoras de trânsitos.

A todos que contribuíram: abrindo portas; facilitando contatos; fazendo sugestões de caminhos e leituras.

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, pelas bolsas que possibilitaram este trabalho.

I

*A maior danação é a dúvida  
que levo, sob o braço,  
como um fardo  
ou no bolso.*

*E sempre se repete  
com o mesmo arcabouço fértil.*

II

*A maior danação  
é o próprio nome  
da dúvida [...]*

III

*Escrever  
a ferocidade das coisas.*

IV

*O exílio não é o longe,  
mas o cerco.  
[...]  
O exílio é um deus amargo.*

Carlos Nejar

*Para além dos fenómenos que classificamos como uma época e uma sociedade, para além das visões que entendemos como anjos e demónios, aparece o caminho do bardo, alterado pela vibração das crenças humanas que a grande balada da morte envolve na indiferença cada vez mais inelutável. Um poeta canta a existência que ele encarna; mas a sua canção é, como o tempo do bardo, desencarnada. Toda a sua canção é um discurso para atingir a libertação do medo, e assim ascender à condição perfeita do homem que as paixões e os erros não comovem. [...] Mas as nossas corrupções são a nossa própria vida. E o bardo é ainda a memória delas. Ele consola, permitindo que a alma perceba o que abandona, sem desesperar da sua decisão. A arte de morrer é a operação do poeta. A voz do bardo fala: “Não tenhas medo, não! Tranquilamente, como adormece a noite pelo Outono, fecha os teus olhos, simples, docemente, como, à tarde, uma pomba que tem sono...”*

Agustina Bessa-Luís

## RESUMO

Este texto, fragmentário e disperso, objetiva aproximações e sugestões de leituras às obras **A fúria do corpo** (1981), de João Gilberto Noll, e **Bardo** (1981), de José Amaro Dionísio; dois autores, dois mundos, duas torções literárias. Suas semelhanças e diferenças recortam enunciados de um arquivo, esse lugar ambivalente e paradoxal, morada provisória, onde a História aparece e desaparece, reconstruindo-se na e pela repetição: trânsito de imagens. A literatura como corpo e a literatura do corpo evidenciam, na cidade, a passagem do poeta e o ambiente renovadamente crepuscular da cidade pulsante das narrativas.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira. Literatura Portuguesa. Comparatismo. Poeta. Corpo. Cidade.

## ABSTRACT

This text, fragmentary and scattered, aims to approximate and suggest interpretations of the books **A fúria do corpo** (1981), by João Gilberto Noll, and **Bardo** (1981), by José Amaro Dionísio; two authors, two worlds, two literary intorsions. Their similarities and differences interpose statements from an archive, this ambivalent and paradoxical place, provisory house, where History appears and disappears rebuilding itself in and through repetition, conveyance of images. Literature as a body, and a literature of a body, make evident, in the city, the passage of the poet and the dusky new environment of the pulsatile cities of the narratives.

Key words: Brazilian literature. Portuguese literature. Comparative studies. Poet. Body. City.

## SUMÁRIO

<b>1 OS ESCOLHIDOS: INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 ÓRBITAS CREPUSCULARES.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Intróito – miragem das epígrafes.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1.1 <i>Seminare semen</i>.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1.2 <i>Retorno a Benjamin</i>.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1.3 <i>Cair das torres</i>.....</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Do fragmento à fragmentação.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2.1 <i>Caos e afetos</i>.....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 Das identidades partidas à fratura textual.....</b>	<b>37</b>
<b>2.3.1 <i>A máquina de Kafka</i>.....</b>	<b>37</b>
<b>2.3.2 <i>Noll e a outra ordem</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3.3 <i>Dionísio ou o plano oculto</i>.....</b>	<b>48</b>
<b>3 CORPOS MALEÁVEIS.....</b>	<b>57</b>
<b>3.1 Corpo da Literatura.....</b>	<b>58</b>
<b>3.1.1 <i>Composição do arquivo</i>.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1.2 <i>O rédito e o dito</i>.....</b>	<b>78</b>
<b>3.2 Literatura do corpo.....</b>	<b>88</b>
<b>3.2.1 <i>Os que andam na cidade</i>.....</b>	<b>94</b>
<b>3.2.2 <i>Orifícios e arquivos</i>.....</b>	<b>101</b>
<b>3.2.3 <i>Cidade e concha</i>.....</b>	<b>117</b>
<b>4 TRÂNSITOS LITERÁRIOS.....</b>	<b>123</b>
<b>4.1 <i>Ditos à margem</i>.....</b>	<b>124</b>
<b>4.2 <i>Escombros e fraturas</i>.....</b>	<b>130</b>
<b>5 A RECUSA: CONCLUSÃO.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>138</b>

## 1 OS ESCOLHIDOS: INTRODUÇÃO

Eu que agora sou quem está cantando  
Amanhã serei o morto, o iniciado  
Habitante de um orbe despovoado,  
Mágico, sem depois, antes ou quando.  
Assim afirma a mística.

Jorge Luis Borges

Não escolhemos, somos escolhidos. O arbítrio, que depende da vontade, não passa de ilusão, vivemos dando voltas e nunca chegamos ao estado desejado de liberdade. A liberdade é promessa de um futuro pleno. Esse futuro, ainda que não seja a liberdade idealizada pelo homem, por vezes, chega com o ato da leitura, porque a leitura nos arranca da mesmice avassaladora do cotidiano, produz um estado de embriaguez que nenhuma outra droga nos pode dar.

Entre livros, perdidos no labirinto de uma biblioteca, esse lugar interminável onde Borges surpreendeu o halo do infinito, estamos seguros, convidamos os espíritos para que repitam, de suas estranhas línguas, a esperança: o *paradoxo da esperança* é ser “possibilidade daquilo que escapa ao possível” (BAUMAN, 2007, p. 76). Por isso, há apenas a ilusão do escape, mas, surpreendentemente, retiramos dessa ilusão nossa permanência, e resistimos às pressões dos espíritos encarnados, verdadeiros devoradores e mutiladores da vida. São tantos e estão em todos os lugares, vestidos de todos os signos, espriando tentáculos enormes na rede de sistemas, códigos e regras, com os quais a sociedade nos impõe beleza, limpeza e ordem.

Não escolhemos, somos escolhidos. Os livros é que nos atraem com seu murmúrio e atmosfera inebriante. Nos livros que nos chamam, encontramos morada. Seguimos por toda a vida, repetindo a leitura dos mesmos livros. Noll (1997, p. 167) diz que “voltar não, nada volta, é sempre outra cada vez mais perto da gente, às vezes dá a impressão que já deu até pra tocar na alma de tão perto, é sempre outra coisa mas com aquele gostinho não sei que a gente já conhece de um tempo velho”. É sempre o mesmo gesto e sua diferença, a cada nova leitura, porque a vida muda e os espíritos também. Poderíamos, então, apropriarmos desta invocação: “disse sem alçar a voz: sou inteiro de

vós, ó presenças inescrutáveis e arredias aos olhos sem lume sou inteiro vida.” (NOLL, 1997, p. 153)

Temos impressão de que, em casa, no corredor ou furtivamente perto de uma janela, um vulto nos espreita, ou, então, ouvimos longínquo ruído conquanto demasiado próximo, solicitando atenção. Foram essas invisíveis presenças e inaudíveis vozes, de Noll e Dionísio, que nos traram para dentro de **A fúria do corpo** (1981) e **Bardo** (1981), levando-nos ao interior de seus corpos, para ver e ouvir seu canto. Porém devemos admitir, por decência, nossa limitação. Lendo-os, durante anos, nada sabemos. Acometeu-nos a cegueira. Não a cegueira real de Borges (1999, p. 207-208), revelada “magnífica ironia de Deus” ao dar-lhe “a um só tempo os livros e a noite”. Outra cegueira, mais cruel, a do não entendimento, da visão e da audição cerradas para a compreensão de visões e clamores. Ficamos perdidos em meio ao alvoroço de tantos signos flutuantes e tantas miragens espiraladas.

Diante dessa sensação incômoda de uma colheita duvidosa, restou-nos, por intervenção das obras, em sua capacidade de insuflar o delírio, a operação de extrair fragmentos e sugerir leituras, esperando que nossa sementeira encontre terra propícia. Assim, chamamos da biblioteca e do arquivo alguns criadores – poetas, filósofos, críticos – com os quais, supomos, as obras dialogam, para que viessem em nosso auxílio. De Vieira a Novalis, Foucault a Barthes, Deleuze a Derrida, Gil a Greiner, Baudelaire a Kafka e a Benjamin, dentre outros, procuramos entrar no reino das palavras a fim de, nele, realizarmos encontros, produzir agenciamentos. Caminhada errante de aventuras inusitadas, a leitura também nos lança em aventuras ambivalentes.

Dessa maneira, no capítulo 2, tentamos relacionar as noções de fragmento, semente e enunciado, associando-as ao problema da fragmentação do sujeito e sua relação com o corpo e a cidade. Consistiu em um esforço também de vincular tais questões aos autores estudados, mostrando, de forma didática e separadamente, nos dois últimos subitens da seção, a situação narrativa de Noll e Dionísio, inquirindo a linguagem, a ordem que se estabelece em um, a dicção, uma outra voz, velada no plano oculto, em outro.

No capítulo 3, acompanhamos, reconhecendo o risco de determinadas analogias, o percurso do corpo, para observarmos o que julgamos ser corpo da literatura e chegar a uma literatura do corpo, para observarmos o trabalho do que denominamos “réditos” e “ditos”. Enunciados agentes, fazendo voltar os ditos, na (sanguínea) circulação textual. Nesse corpo pulsante da literatura, notamos a função dos orifícios, canais de entrada e

saída, e voltamos, trazendo “ditos”, tentando sugerir, uma vez mais, imagem concernente ao corpo da cidade e ao da literatura.

No capítulo 4, fizemos alguns apontamentos, escrita à margem, breve contextualização acerca do Brasil e de Portugal, no período em que se publicaram as obras. Estas insinuam, porque já tardava concluir, seus diálogos com movimentos políticos, sociais e culturais do solo de uma história recente, destacando, de tudo dito antes, o estupor dessas sociedades em transição - do passado ofuscante a uma nova ordem, a da esperança, essa incansável dama, a que somos obrigados sempre a cortejar.

Esperamos que a leitura de nosso texto, em sua forma fragmentária e dispersa, possa, de algum modo, excitar, por mais tímido, o desejo de visitar novamente a biblioteca, o labirinto do touro.

## 2 ÓRBITAS CREPUSCULARES

Tempo acumulado nas dobras sórdidas do corpo,  
linguagem. Meu rosto esplende, remoto, em que ar?,  
corpo, clarão soterrado!

Ferreira Gullar

## 2.1 Intróito – miragem das epígrafes

A **fúria do corpo**,<sup>1</sup> de João Gilberto Noll, inicia sua *cantilena* com epígrafe de Carlos Nejar<sup>2</sup>:

Nas altas torres do corpo  
Quis ficar. Amanhecia.  
Todos os pombos voavam  
Das altas torres do corpo.  
As horas resplandeciam.  
(NOLL, 1997, p. 23)

Poucos conhecem Nejar, a não ser nos meios eruditos que a tudo podem conhecer. Isso indica desde já a presumível perspectiva sob a qual se introduz o motivo do corpo na escrita, compartilhando-a com esses versos estrangeiros, escolhido lance de dados (a epígrafe surpreende a intensidade da rememoração simplesmente casual?) a desafiar um futuro qualquer. Esse sinal se fortalece *a posteriori* na narrativa de cacos, de remissões, de palavras chulas, de depravações, de genitálias robustas, dilaceradas, de vitupérios, do concerto litúrgico. Noll oferece a prolixidade desavergonhada da desordem num espaço que não esconde seu trabalho operatório.

Na epígrafe, o corpo não corresponde ao corpo que vamos encontrar no romance de estréia de Noll. Neste, o corpo se acomoda à fúria dos instintos mais elementares e, no tocante ao sexo, fica no limiar da pornografia. Em Nejar, pelo contrário, na totalidade do poema evocado, o enlace carnal se realiza disciplinado, tratando o corpo num tom solene, e reconhecendo nele o espaço para a consumação do amor elevado e a *fusão* espiritual dos amantes.

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, a edição consultada é **Romances e contos reunidos**, de João Gilberto Noll, da Companhia das Letras (SP), obra editada em 1997. A edição princeps de **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll, publicou-se, em 1981, pela editora Record (RJ).

<sup>2</sup> Poeta gaúcho, nascido em Porto Alegre (1939), com vasta obra, mas pouco conhecida do grande público, que dialoga com Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima. Tem merecido a atenção de inúmeros críticos em textos publicados em revistas e livros. Na íntegra o poema “Nas altas torres do corpo”: Nas altas torres do corpo/Todas as horas cantavam./Eu quis ficar mais um pouco/Como se um campo de potros/Espantasse a madrugada./Eu quis ficar mais um pouco/E o teu corpo e o meu tocavam/Inquietudes, caminhos,/Noites, números, datas./Nas altas torres do corpo/Eu quis ficar mais um pouco/E o silêncio não deixava./Conjugamos mãos e peitos/No mesmo leito, trançados;/Eis que surgiu outro peito,/O do tempo atravessado./Eu quis ficar mais um pouco/E o teu corpo se iniciava/Na liturgia do vento,/Lenta e veloz como enxada./Era a semente batendo./Era a estrela debulhada./Nas altas torres do corpo,/Quis ficar. Amanhecia./Todos os pombos voavam/Das altas torres do corpo./As horas resplandeciam. (NEJAR, 1980, p. 399).

Estabelece-se o contraponto necessário ao desenvolvimento do texto nolliano, se pensamos numa investida contra uma ordem que não permite a todo indivíduo o direito ao recolhimento prazeroso do quarto. Noll não despreza inteiramente o conceito de corpo trazido por seu conterrâneo, dá-lhe outro revestimento, consoante com seu projeto narrativo.

Em **Bardo** (1981), de José Amaro Dionísio, o rito da biblioteca consuma-se também com duas epígrafes. Esqueçamos, por um momento, a primeira. Interessa-nos a definição metafórica da figura do bardo<sup>3</sup>, contida na segunda:

**Bardo** significa **entre dois estados**; quer dizer, situação crepuscular e incerta que oscila entre a morte e o renascimento [...]. O poeta ocidental, o que resta do bardo celta ou do mísero canto de cego e de vagabundo, contém a mentalidade do sonhador, baseada em experiências humanas incomensuráveis; é um produto intemporal que subleva a própria força de viver e a vontade de acreditar, de amar e de **criar um mundo**. (DIONÍSIO, 1981, p. 5)<sup>4</sup>

No caso de Dionísio, a epígrafe sugere-nos orientação narrativa, ou melhor, funcionaria como um norte, acolhimento de uma visão poética cuja origem ficou alhures, naquele lugar sempre indefinido e extraordinário, encarnado pela exceção, o caso de Florbela Espanca na literatura portuguesa. Vai mais além, talvez, pois determina o título do livro e, em seu interior, o comportamento do narrador e do anônimo homem, revelando não apenas o modo de ser poeta, todavia seu compromisso paradoxal com o que ainda não se manifestou em presença e justifica sua espera: criação ficcional, poesia.

Esse autor persegue, aos nossos olhos, a mesma trilha sinuosa de seu par brasileiro. Também aqui o acaso se estabelece na narrativa e não tem medo de comprazer-se numa indeterminada direção. Vitupérios, profanações, violência, palavras chulas, grosserias, heresias bem postas à mesa. No processo da escritura, entretanto, em determinado momento, percebe-se o esgotamento da capacidade enunciativa, a rendição do corpo lançado numa insanidade que no fim remete ao começo.

---

<sup>3</sup> O bardo é, como se sabe, não apenas função exercida por determinado indivíduo, mas uma espécie de casta na estrutura social dos antigos celtas. Seu ofício era transmitir, oralmente, os feitos dos heróis e guerreiros da tribo. Entretanto há uma curiosidade digna de nota. Os bardos eram também aspirantes a druidas, a classe sacerdotal, de enorme influência na comunidade tribal. Quando um bardo alçava à condição de druida, devia preparar novos bardos que dessem prosseguimento ao ofício de transmissão oral da cultura.

<sup>4</sup> Preferimos transcrever do livro, destacando a incisão. Ver: BESSA LUÍS, Agustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 13.

O protocolo da epígrafe funciona semelhantemente nos dois casos. No entanto consideramos que, em Noll, indicará, de maneira subliminar, a contestação de um tipo de literatura a ser criticada no momento em que se esforça em despregar-se da linha predominante nos anos setenta e constituir sua voz textual. Poderia, inclusive, sinalizar a introdução de enunciados recalcados no período da ditadura e que importam ao motivo central do texto.

De qualquer forma, nas duas situações literárias, havemos de encontrar essas dessimetrias, contudo, igualmente, pontos de concordância a fundamentar a comparação. Queremos ressaltar que as epígrafes são elas mesmas partes de um todo que existiu anteriormente íntegro, antes do desmembramento realizado pela leitura. Deslocadas de seu contexto primeiro (não me refiro a nenhuma origem), irradiam luz nova, particular, de suma importância no diálogo lateral ou nuclear que estabelecem com os textos em volta dos quais vieram orbitar. Dizendo de maneira direta, as epígrafes são fragmentos de um todo despedaçado e que, no momento em que se apartam dele, constituem-se em universo a que sua particularidade agora presume corresponder de outra maneira.

Embora não sejam as epígrafes as únicas espécies de fragmentos a vagarem no mundo (toda citação e todo recorte teórico o são), seja de que fonte vier, ocorre-nos que, neste momento, seja oportuno o excuro para trazer à baila alguma teoria, cuidadosamente elaborada e praticada pelos românticos de Jena, e que, ainda, entrevemos a lucidez de seu legado na contemporaneidade.

Na introdução a **Fundadores da Modernidade**, Chiampi (1999) destaca a contribuição de filósofos e poetas para discussões pertinentes ao nascimento da modernidade cultural e a relação que estabelece com a economia e a política em franca estabilização nos países europeus e na América do Norte. Também pontua, com notada elaboração, a penetração dessas novas idéias, oriundas de inúmeras áreas do conhecimento, nos países periféricos e a diversidade da fatura que produziram, principalmente quando se consideram as condições sociais e históricas bem diferentes das que se podiam surpreender na sociedade euro-americana. Essas mesmas categorias, em abordagens da periodização histórica e cultural, devem ser nuançadas e, então, uma compreensão maior pode emergir da correlação existente entre aquilo que se entende hoje como centro e como periferia, nos avançados estudos culturais.

No intuito de inventariar o temário recorrente dessas discussões no que tange às experiências desta modernidade, para enforçar as novas relações da arte com o mundo, a

autora enumera quatro proposições à força de síntese, designada por ela “esquema de temas”, com o qual os denominados fundadores embasaram e defenderam sua razão estética que, como dissemos, é bastante produtora na medida em que suscita ainda calorosas discussões sobre problemas de ordem existencial e estética, sociológica e histórica. São elas:

- negação da autoridade da tradição artística e literária com o seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível e intemporal;
- busca do transitório e imanente, cujos valores são a novidade e a mutabilidade, a invenção e a subversão do sentido;
- negação da modernidade burguesa, com seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida;
- busca do tempo original, como expressão de uma nostalgia da totalidade e da unidade, diante da desagregação do tempo presente. (CHIAMPI, 1991, p. 14)

Das quatro proposições, podemos afirmar que as primeiras, de uma forma ou outra, permanecem animando o imaginário da pós-modernidade ou alta modernidade (se precisamos fazer essa escolha); a última não encontra mais solo em que se possa espalhar, não se busca mais nenhum tempo original, nem unidade e totalidade são conceitos oportunos depois do relativismo filosófico de Nietzsche ao anunciar o “crepúsculo dos ídolos”. Quanto à desagregação do tempo presente, não há contestação que a desminta, continua sendo relevante e assumindo nomenclatura diversa, como veremos a seguir, ao abordarmos o problema da fragmentação.

### **2.1.1 *Seminare semen***

Dessas contribuições, desenvolvidas de modo complexo e paradoxal por inúmeras vertentes (sob a égide do rótulo Romantismo), enfatizamos a **teoria do fragmento**, resultante das abissais reflexões de Friedrich Schlegel e Novalis. Ao recusarem a reprodução mimética da realidade e a literatura como construção fechada, desenvolveram o que Novalis chamou de “poesia universal progressiva” (*work in*

*progress*), catalisadora de gêneros diversos – música, filosofia, crítica como arte – e saberes provenientes de outras áreas do conhecimento<sup>5</sup>.

Estudioso de matemática, da lógica, da geologia, da química, para Novalis, ainda que a arte literária jogue com o sensível, a operação poética deve ser fria, calculada, mostrando os dois pólos impulsionadores, constituídos de “imaginação inconsciente e intuição intelectual”. Desenvolveu-se a reboque instigante teoria da leitura em que o leitor participa ativamente da obra, reconstruindo-a para colaborar com o autor num empreendimento rico e inusitado.

A teoria do fragmento consiste em tomá-lo, na acepção de Novalis, como “sementes literárias”<sup>6</sup>, pedaços a girar na órbita do texto. Essa disposição resume sua crença de que a escritura consiste em resolver problemas por aproximação. Esclarece Torres Filho (NOVALIS, 2001, p. 20) que “problemático” em alemão é *fragwürdig* (digno de questionamento), derivado do verbo *fragen* (perguntar, questionar). Assim, os românticos assumiram essa vocação indagativa da arte na forma do fragmento. Em “Fragmento I”, n. 68, se explicita melhor:

Talvez tenha de agradecer minhas idéias felizes à circunstância – de que não recebo uma impressão perfeitamente articulada e completamente *determinada* – mas interpenetrando-se em um único ponto – indeterminada – e absolutamente apta. (NOVALIS, 2001, p. 137)

No comentário do preparador e tradutor, Novalis (2001, p.20) discorre sobre “a adequação entre o estilo espontâneo de sua reflexão e o estilo de escrita, a enunciação pontual, sintética, problemática”, a qual chamará de “pensamento soltos”, “começos de interessantes seqüências de pensamento – textos para o pensar” (NOVALIS, 2001, p.20). Nesse prefácio a **Pólen** (NOVALIS, 2001), temos notícia de uma carta, datada de 26 de dezembro de 1797, escrita a Friedrich Schlegel, em que Novalis anuncia sua colaboração próxima a ser publicada na *Athenaeum*: “Então você terá em mãos o que estou em situação de fazer. São pedaços (*Bruschstücke*) do contínuo autodiálogo em

---

<sup>5</sup> Fizemos alguma notação sobre os românticos de Jena, em nossa dissertação de mestrado, **Sujeitos da viagem – Nassar, Novalis e Rilke – uma análise comparativa da formação**. Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2004. 188 p.

<sup>6</sup> “A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está, porém, a ponto de ser inventada. Fragmentos são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles: mas contanto que alguns brotem!” Essa alusão ao texto bíblico remete igualmente ao *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antônio Vieira, cuja expressão *seminare semen* assume infinitas leituras pelo sentido ambíguo sugerido, por exemplo, num gênero textual como a jaculatória. Conhece-se, no entanto, a pregnância do misticismo cristão em Novalis. (NOVALIS. “Observações entremescladas, n. 104”. In **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 92.)

mim – mergulhais” (NOVALIS, 2001, p. 20). Nas “Observações entremescladas”, n. 120, completa:

Quem quer tomar fragmentos desta espécie pela palavra pode ser um homem honrado – só que não deve se fazer passar por poeta. Então é preciso ser-se cauteloso? Quem é velho demais para exaltar-se, que evite encontros juvenis. Agora são saturnais literárias – Quanto mais colorida vida, melhor. (NOVALIS, 2001, p. 101)

Numa conseqüente leitura do trecho, “sementes literárias” assumem significação inversa<sup>7</sup>, mesmo subversiva, quando consideradas “saturnais literárias”. O caráter orgíaco relacionado ao culto do deus Saturno encerra-se, do ponto de vista da mitologia renovada desses românticos, libelo a favor da liberdade de expressão e fervor da palavra. A mais considerar, Saturno (o Cronos grego) encarna o tempo, princípio estruturante do romance dos XIX, de Flaubert a Proust, Machado de Assis a Eça de Queirós. Conforme Foucault (1964 *apud* MACHADO, 2000, p. 167), a perspectiva dos estudos de literatura, em se tratando da relação espaço versus tempo, mudou. Disso, podemos concluir que, se o tempo como problema motivou a estética literária no século XIX, o espaço tornou-se primordial no modernismo do século XX.

Surpreendemos, na idéia de fragmento, o anúncio fragrante de um gênero de expressão da escrita que se tornará cada vez mais freqüente diante da constatação de que a totalidade (o absoluto pretendido) talvez não passasse de mera ilusão da razão. Tal se manifesta na desconfiança quanto ao projeto Iluminista. Os românticos descrevem a supremacia e do parcialismo, vendidos pelo racionalismo, e da crença no progresso como determinação, relativizando a ação em seu significado mais particular do exercício efetivo do indivíduo sobre o mundo exterior, interventor na sociedade e nos rumos da história humana.

O homem não era só razão, cálculo. Era mais. Os sentimentos, até então encarados como fonte de pieguices, agora lhe davam direito de vagar, errância enquanto *modus vivendi*, a se manifestar no espírito e na vivência prosaica, realizando o que Benjamin (1994, p. 197-221) chamaria mais tarde experiência, compartilhamento na transmissão da sabedoria pelo narrador fixado ou nômade. As novas palavras – *sentimento, misticismo, natureza, introversão, reflexão* – buscavam equilíbrio entre interioridade e exterioridade, no processo de conhecimento. O homem se dá a chance de revelar o que vai dentro, num mergulho, para lembrar o neologismo “mergulhais” com o

qual Novalis propõe a descida ao interior (sonho, noite, caverna, abismo, e demais correlatos semânticos) num lento e contínuo trabalho de escavação das camadas enigmáticas da poesia.

Ao mundo e à sua exterioridade (sempre o Outro), atribuímos-lhes o sentido que nos convém, e não necessariamente porque possam ser “a verdade mais verdadeira”; o que nos orienta baseia-se em nossa necessidade e conveniência. Acreditamos, assim, firmemente, no sentido romântico, que *indagar* é impetrar sentidos com os outros, isto é, formando uma *ética-para*<sup>8</sup>. O que “é” num dado instante nos leva a agir *a-caso de*, com ele. A exatidão desaparece e, em lugar da planura lógica, apresenta-se a descontinuidade e a fragmentação como princípios sobre os quais se podem construir pontes, alargarem avenidas, erigirem labirintos – simbolizados na cidade onde vive o poeta em sua deambulação. Se tudo deve variar de acordo com nossa percepção, arrebatam-se as amarras de uma educação cristalizada, fundamentada apenas no desenvolvimento da razão utilitária, ordenadora da liberdade, que, por princípio, não exige nenhuma outra ordem a não ser aquela imanente ao acordo tácito entre os homens, que lhes dá a possibilidade de fruição dos bens materiais e espirituais produzidos por todos na sociedade.

Logo, a teoria do fragmento não surge sem eira nem beira, reflete, antecipada e categoricamente, o crescimento da cidade; a industrialização a caminho, imperiosa; o amadurecimento econômico-político da burguesia, as diferentes demandas das classes sociais – ou melhor, a observação do mundo entrevê variadas dimensões do tecido social em suas reais contradições. Daí os românticos rejeitarem a *doxa* do progresso, voltando-se para a Idade Média como celeiro de referências artísticas e culturais em desaparecimento diante da emergente ordem capitalista. Se, do ponto de vista político e social, acusa-se o romantismo de aristocrata e conservador<sup>9</sup>, do ponto de vista artístico e cultural, não devemos esquecer sua contribuição acerca da arte e do trabalho do artista.

Dessa visada paradoxal do fragmento, por um lado destinado ao *absoluto* do pensamento e, ao mesmo tempo, reconhecendo sua impossibilidade enquanto categoria

---

<sup>7</sup> A propósito, no capítulo 3, abordaremos o correlato *renversement*, utilizado por Jacques Derrida.

<sup>8</sup> Aporte e variação da expressão utilizada por Bauman (2007, p. 62), “existir-para”, sob a ação da *différance*.

<sup>9</sup> Essa questão não é tão simples assim, exige larga rede de considerações até mesmo antinômicas, porque, como se disse, o Romantismo está longe de ser consensual. Vejamos, por exemplo, na tradição em língua portuguesa, os casos de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho e, similarmente, o esbatimento romântico no primeiro Machado de Assis e Eça de Queirós.

encurralada pela história e pela sociedade como contradição permanente, provém sua riqueza de conceito.

### **2.1.2 Retorno a Benjamin**

Desnecessário dizer que o retorno ao passado não implica reprodução de valores pura e simplesmente; esse movimento traduzir-se-á na interpretação de Benjamin (de franca coloração romântica), sobre o quadro **Angelus Novus** (1932), de Paul Klee. O rosto do anjo se volta para ver as ruínas do passado, porém seu olhar fixo e estupefato não impede o impulso de seu corpo em direção ao futuro, em meio a uma tempestade, tornada alegoria do progresso. Com essa visão, há a superação do historicismo que definia a História como sucessão cumulativa e contínua de fatos. Benjamin demonstra, ao contrário, a interpretação materialista do fenômeno histórico como descontinuidade com a constatação:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Para o filósofo, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 225).” Isso conota a história perpassada por ruínas sobre ruínas, fragmentos dispersos, retornando como recalque no presente da narração. Se existem ruínas, prova da barbárie, há a ordem do futuro e da redenção (messianismo)<sup>10</sup>. Essa história dos cacos-fragmentos de um vitral estilhaçado denuncia o processo do homem impedido de recuperar a dimensão da experiência, assolado agora pela fragmentação, ausência de inteireza, que conduz ao estado de melancolia e inércia.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> A escatologia é, na obra de Benjamin, de importância crucial.

<sup>11</sup> “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição

A passagem sutil do fragmento dos românticos à conotação que Benjamin se lhe atribui tem enorme interesse para a maneira como memória, corpo e linguagem estabelecem interdependência incontestável. O indivíduo se divide, e o sujeito se questiona sobre sua condição contingente. Com a violência da pressão do exterior social sobre o interior do sujeito, forjando a subjetividade minada, a fronteira entre as duas dimensões operatórias do conhecimento se esboroa. Por esse caminho, a relação entre mundo e linguagem, ou melhor, entre mundo e escrita, via de mão-dupla, cujas pressões vêm de dentro para fora e de fora para dentro, denuncia agora o que o idealismo romântico sempre quis silenciar com o projeto da Idéia, do Absoluto, da Consciência, do Eu etc. No desejo de ordenar, a língua introduz a desordem. Lembrar, no sentido benjaminiano, significa reconstruir, reescrever. Por isso, memória e linguagem são inseparáveis na relação entre história e escrita.

Essa crítica se dirige afinal a todos os romantismos. Mesmo em Benjamin este projeto re-marcado não deixa de mostrar, com a formulação da história como constelação de ruínas, uma esperança, digamos, desesperançada. Todavia vale a consideração que re-introduz a noção de fragmento não só com nomenclatura diversa, mas em seus efeitos, constatando o processo da fragmentação como imperativo da modernidade. Segundo Olgária Matos, a escrita de Benjamin em **Rua de mão única** traduz-se assim:

Considerados como fragmentos, os objetos perdem sua identidade de coisas ou de obras acabadas, reconhecíveis, para ingressar em um estado de “desintegração atômica”: os fragmentos de Einbahnstrasse são caóticos e irradiadores. Sua *fragmentalidade* corresponde à do real, que em Benjamin se dissolve em um idealismo mágico, onde se apaga a fronteira entre sujeito e objeto. Quando se fala de fragmento, fala-se de total independência da parte – dissociada de um todo de sentido clássico e organizado – e da consciência, fala-se desse inacabamento, de uma tensão que busca unidade, sem jamais atingi-la, tal como o caos dos cartazes, luminosos, dos encontros e desencontros de Einbahnstrasse<sup>12</sup> o indica: não há cronologia, sequer no interior de um mesmo fragmento. (MATOS, 1993, p. 13)

Sendo assim, Benjamin não apenas faz da fragmentação matéria de sua filosofia ainda atravessada pelo idealismo romântico e, portanto, com expectativa de resolução

---

como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 1994, p. 224-225)

<sup>12</sup> Título original em alemão do livro **Rua de mão única**. In BENJAMIN, 1995.

da contradição dialética desde Hegel e Marx, mas assume também, como fundamento e estilo da escrita filosófica, a forma do fragmento, numa espécie de reenvio amoroso ao Romantismo de Jena e, certamente, influenciado igualmente pelo neo-romantismo de Nietzsche e a predominância do aforismo dadivoso operado em toda sua obra, cuja culminância reside nos poemas-palavras de Zaratustra.<sup>13</sup> Se ele (Zaratustra) fala por figuras aquém e além da letra, no largo uso da metáfora num deslizante espaço, nos lembramos de que o *como se* escreve estava em alta tanto quanto o *que se* escreve. Não podia, no pensamento nietzschiano, haver separação entre conteúdo e forma escrita, pelo menos na altura em que ainda soava a influência da música como ideal da arte, ainda que e, sobretudo, na cunhagem vérsica<sup>14</sup> da escrita filosófica. Este também é o caso de Benjamin, cuja tese de doutoramento foi barrada devido à particularidade do estilo.

Se o tratamento da linguagem importa tanto quanto a mensagem, estamos diante de uma tradição que não ignora o risco que corre ao misturar campos distintos, ao fabricar uma filosofia atravessada pela poesia. Esse gesto assume-se simultaneamente traidor e transgressor do cânone platônico, visto que a poesia ameaçaria constantemente o campo sistêmico da filosofia, levando a linguagem à potência máxima, como previram os românticos alemães. No entanto essa atitude rompedora dos limites da filosofia transforma sua escrita não mais instrumento retórico, contudo língua estética (*aesthesis*), que se deleita com a polissemia que dissemina, surgindo dessa insurreição um manancial que não pode ser tratado linearmente, ignorando-se uma de suas faces. Tal é o fragmento e sua descendência tanto na literatura posterior quanto na escrita destinada a lhe propor interpretações, diálogos e imersões, constituindo a dobra interminável do significante em busca do significante, tentativa manca de apreensão (melhor seria, constituição) do sentido sempre fugidio.

Sem dúvida a expressão “operar frio”<sup>15</sup> toma a razão ingrediente da criação artística; no entanto sua hegemonia recalrava o trabalho sensível do corpo, visto que se

---

<sup>13</sup> Personagem-filosófico, símbolo do super-homem, grande enredador de **Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém**, escrito entre 1883 e 1885.

<sup>14</sup> O tradutor comenta o estilo de Nietzsche, aludindo a uma passagem de **A Divina Comédia**, quando Dante recomenda aos leitores, no Canto IX do *Inferno*: “que olhassem, *por baixo dos versos* (grifos nossos), a doutrina que estes escondiam (*O voi ch'avete l'intelletti sani/mirate la dottrina che s'asconde/sotto il velame de li versi strani*). Caber-lhe-ia, no caso, levar em conta, principalmente, os ‘*versi strani*’, isto é, a roupagem que reveste a doutrina, a sua forma literária.” (SILVA, Mário da. Nota do Tradutor, in **Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 21-22).

<sup>15</sup> No capítulo “A modernidade na língua alemã”, Röhl utilizou essa expressão para se referir ao trabalho do pensamento em Novalis (*apud* CHIAMPI, 1991, p. 22).

compreende a indissociabilidade do apolíneo e do dionisíaco (futuramente ideal de Nietzsche). Numa primeira aproximação, a constatação da excelência do espírito (Alma, Razão, Absoluto, Eu) sobre o corpo instaura a percepção do processo de fragmentação a que o indivíduo estava exposto e ao qual se fazia vista grossa; o universal e o particular realizam a tensão na superfície da escrita.

Conforme Kramer (1998), Benjamin ainda cria na verdade como objeto da filosofia, e esta, sua revelação. Todavia não pretendeu aniquilar nem a totalidade nem a singularidade. Por isso, trabalha a idéia de que o particular fale para revelar as leis do todo,

porque a verdade não se encontra nem num suposto pseudo-universalismo totalizador, nem no particular isolado e rechaçado por ela pela ciência. A verdade está na tensão entre o universal e o particular e a sua busca se funda na leitura monadológica do particular. Benjamin entende a mônada como fragmento, realidade miniaturizada, constituindo um ponto de vista sobre o mundo e, ao mesmo tempo, o mundo sob um ponto de vista. Contudo, embora contenha todos os elementos do mundo e das idéias, cada fragmento ou mônada é diferente da outra... (KRAMER, 1998, p.22)

Voltando a Novalis, “sementes literárias” são, portanto, mônadas, fragmentos que somados culminariam numa totalidade difusa, articulável de várias maneiras como jogo matemático de combinatórias ao infinito. Posteriormente, ao reler o pensamento de Saussure, Derrida notará e destacará a tensão permanente entre universal e particular do projeto semiológico estrutural em que, no sistema, a evidência da *langue* que se marca pela *parole* (DERRIDA, 2006)<sup>16</sup> determina uma oscilação com implicações decisivas para o estabelecimento do sentido.

Duas discussões interdependentes se propõem então: a) o sujeito fragmentado constata que, embora instâncias distintas, espírito e corpo (sentimento rechaçado) são indissociáveis na construção do conhecimento; b) essa constatação sustenta a concepção de que o fragmento (filosófica e artisticamente) seria a forma adequada para expressar o processo de fragmentação, em que as próprias referências científicas e culturais denunciavam, enquanto efeitos de uma visão de mundo, em um século de profundas mudanças econômicas, políticas e sociais.

Tomada, então, em sua dupla face, o fragmento certifica o processo de fragmentação que, por conseguinte, reflete especularmente outro reconhecimento, o da

---

<sup>16</sup> Derrida certamente critica, no projeto de Saussure, a idéia de anterioridade e origem, discernindo a ocorrência do sistema no instante mesmo em que se inaugura a fala.

sociedade em constante desagregação. Porém o fragmento, com funcionalidade reflexiva, determina a fragmentação como processo de disseminação no campo da linguagem e da literatura.<sup>17</sup>

Precisamos, antes de prosseguir, decidir que as epígrafes-fragmentos de Noll e Dionísio, antecedendo e antecipando os textos narrativos em foco, integrarão a coleção a que nos propomos coligar. Celebrarão, em sua particularidade, a cerimônia de entrada em campo, perfazendo com outras ocorrências textuais escaladas e descidas num terreno assaz enganoso, alto e baixo, pegajoso e escorregadio, estático e dinâmico, que dizem ser, nesses autores, indefinidas definições que resplandecem ao crepúsculo.

### **2.1.3 *Cair das torres***

Talvez seja necessário nos determos um pouco mais nesses fragmentos com que abrimos nosso intróito. A miragem é fantasma que ronda, lançado como sombra sobre o texto. O que orbita fora e dentro dele nos remete à enunciação como trabalho que põe o enunciado numa superfície, situação difícil diante da leitura por vir, pois se captura ou não. No caso das epígrafes, situando-se fora do texto, não ficam em silêncio, pelo contrário, violam o texto com sua atmosfera opaca que exigirá, do próprio enunciador, o retorno, caso se escolha determinar e decidir sobre o suplemento que constitui a espera de todo texto, o sentido.

Quando Novalis propõe estas expressões: “sementes literárias”, “pensamentos soltos” ou “começos de interessantes seqüências de pensamento – textos para o pensar” – de maneira alguma, ele põe em evidência o problema do conteúdo, mas se centra na expressão. Sua preocupação é, enfim, com a enunciação, cujo trabalho o poeta deve manejar com delicadeza de um artesão. Esse trabalho com a palavra não se encerra, contudo, num exercício puramente formalista, porque a linguagem literária surpreende a realidade, porém, colocando-se fora dela, espécie de corpo estranho que a tangenciasse e se esquivasse ao mesmo tempo a esse contato gerador de enunciados e não ainda do sentido.

---

<sup>17</sup> Esta discussão, restrita aqui por razões óbvias ao campo da linguagem verbal, atinge, no século XX e XXI, outras linguagens, pois se refere e pode ser recoberta pela Semiologia de modo geral.

A singularidade do texto consiste em ser materialidade que recusa entrada triunfal no mundo, não, ele se detém, prefere devorá-lo pelas beiradas do corpo textual que se levanta como o Lázaro a que Noll não nos deixa esquecer e o pai mutilado da narrativa de Dionísio, postos em circulação como problemas de textualidade. As epígrafes então são fragmentos que inserem no texto a indagação obsedante quanto ao trabalho da arte, obstinados em recusar as ordenanças do contexto do qual provêm.

Os versos de Nejar são extrações úteis, introduzirão a matéria do pensamento que se forjará na enunciação de Noll, no território de uma escrita que não se renderá a nenhum idílio, pelo menos sob a ótica do classicismo. Esse corpo situado acima de si mesmo, nas alturas de uma torre já destruída, descerá ao plano da terra, será posto na horizontalidade e superficialidade da escrita, embora posteriormente tudo isso será indagado e os níveis verticais de ascensão e descensão, do corte estratigráfico, constituirá matéria de investigação, visto que a metáfora geológica aqui nos parece ser útil por aludir ao solo em que, analogamente, deslizam sujeitos e palavras, criando entre os domínios exterior e interior ao texto o estado de tensão para eclosão do sentido. O corpo destroçado do poema “Nas altas torres do corpo” nos ensina que a vertigem é intrínseca ao olho e ao olhar lançado sobre a visualidade do poema, cuja estrutura se desmonta incontinentemente, produzindo o gozo no outro texto.

Quanto a Dionísio, a formulação extraída a Agustina, lança seu próprio texto numa rede surpreendente. Como dissemos, o movimento primeiro de acolhida de uma poética pode ser enganador. Na série proposta, fazemos o caminho de Agustina Bessa-Luís (na condição de escritora e crítica) a Florbela Espanca. São consonâncias, dissonâncias e ressonâncias indispensáveis, se considerarmos a posição dessas escritoras no cânone português. Florbela Espanca paira solitária e irredutível no panteão literário português. Depois das atrocidades críticas e inescrupulosas de Guido Batelli e outros detratores, a obra de Agustina reabilita autor e texto, investigando com minúcias o entrelaçamento entre vida e obra, encontrando-lhe um posto avançado. A Florbela de Agustina adquire direitos e seus versos passam a ser mais bem compreendidos, relidos numa pauta menos conservadora e cristalizada. A própria Agustina Bessa-Luís talvez se insira na tradição da biografada. Ela publica um livro aclamado pela crítica da época como divisor de águas. **A sibila** (1953) encanta por sua leitura do cotidiano, de uma família entre o declínio e a reabilitação, e a força das mulheres da casa como verdadeiras sibilas. Realiza-se numa renovada forma, distante da tradição neo-realista,

obra de transição. Entre a escrita sibilina de Florbela e Agustina, chegamos ao **Bardo** (1981), de Dionísio, impregnado de enigmas.

Dessa maneira, as epígrafes põem em movimento forças de construção e destruição; elas intensificam nos textos, de seu lugar periférico de onde forçaram sua entrada, a tensão entre dito e repetição, atualizando o jogo enunciativo em diferentes perspectivas: intratextual, quando se referem às ampliações, reiteraões e correções de enunciados, e, ainda, naquele trabalho do farsante que, no desejo de ludibriar o jogo, ele mesmo é ludibriado pela enunciação que supostamente domina, como se a tivesse intrépido cavalo sob rédeas (a esse descontrole da enunciação autogestora, podemos indagar se existiria, em algum caso espetacular, equivalência perfeita entre o trabalho da ferramenta e o produto dela resultante); do ponto de vista intertextual, os vários códigos agenciados por alusões despreziosas, porque parecem sempre desdenhosas do que dizem, reorganizam o imaginário social de uma época, sugerindo hipóteses para os discursos da História, da Política e da Sexualidade, cruzamentos na enunciação ficcional, palco privilegiado no qual irromperão cenas, implosiva e explosivamente, transformando a superfície em campo de batalha; aí vários planos se sobrepõem e fazem referência a enunciados espectrais, mostram o mundo na sombra ocultadora do signo, abordado aqui por metáforas da biologia e da geologia, imagens extraídas dos próprios textos ficcionais.

Compagnon (1996b) lembra que leitura é escrita, e esta, sempre reescrita. Se não há nada de novo a dizer, perguntamo-nos, o sujeito se enrosca nas mesmas outras palavras, de si e de outrem? Faz-se o trabalho incessante da citação por inúmeros motivos, se restam ainda intenções a concretizar. Nem tudo é preto no branco, entre os extremos havemos de encontrar certa gradação obstrutora da ordem. Estamos decerto capitulando, isso fica pendente. Em sua miragem crepuscular, as epígrafes de Noll e Dionísio dão início ao trabalho da literatura, desencadeiam a incisão.

## **2.2 Do fragmento à fragmentação**

Se o fragmento novalisiano e a ruína benjaminiana mantêm correlação e são conceitos escriturais, seus autores puderam exercer não somente o ofício da escrita filosófico-poética, mas se tornaram igualmente articuladores cujos sinais apontam para

a história e sociedade; se, de fato, nossa interpretação procede e preserva alguma possibilidade interpretativa dos textos ficcionais de João Gilberto Noll e José Amaro Dionísio, avancemos por esta vereda na aragem desses solos<sup>18</sup> textuais.

Trata-se de procedermos então ao trabalho de incisão. Cortamos os textos desses autores e colocamos em circulação fragmentos, ruínas-enunciados, a fim de que falem do lugar em que estavam e naqueles em que novamente vêm habitar; de perseguirmos a enunciação em seu movimento, surpreendê-la onde nos mostra momentos em que rasteja, desliza, afirma e nega, giros de um voltarete.

Nas primeiras páginas de nossas narrativas, encontramos estes testemunhos. Em **A fúria do corpo** (1981), peremptoriamente, o narrador declara: “Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita” e, dirigindo-se ao leitor, continua: “mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer” (NOLL, 1997, p. 25). Já em **Bardo** (1981), o narrador recorta o pensamento do homem: “No meu corpo depusitei o mais e o menos, mas há ainda lugares onde salpicar o riso” (DIONÍSIO, 1981, p. 11); depois completa, “Assim partiu, e se hoje regressa do outro lado das campas para reabsorver Lisboa é porque quer dar início ao seu derradeiro trabalho.” (DIONÍSIO, 1981, p. 12)

Essas declarações iniciais são rochas quase impenetráveis e importantes, na medida em que os pronunciamentos trazem não somente as posições, já assumidas pelos narradores, mas implicações decisivas no desenvolvimento da narrativa. Essas implicações resumem-se, principalmente, em duas vertentes, entre tantas. São elas: *nomeação* e *espacialização*, consideráveis em ambos os textos, perfazendo o trânsito de imagens.

A declaração do narrador nolliano lê-se assim: primeiro, nomear-se, dar o nome, oferece suspeita num momento histórico em que a maré não está para peixes; refere-se, portanto, ao conteúdo e leva o leitor a sair do texto e encontrar significação na história recente do país. Nesse instante, o narrado diz respeito ao fim da ditadura e à transição para o estabelecimento da democracia, tempo de incertezas, assombrado ainda pela brutalidade dos atos institucionais editados após o golpe militar de 64, perseguição àqueles que se opuseram e se opunham aos desmandos do autoritarismo. Cabe,

---

<sup>18</sup> Não seria o caso de lembrarmos outras acepções desta palavra, aquela que nos remete ao canto solitário; à execução virtuosa de um instrumento e *ao jogo em que jogadores se lançam ao mar de probabilidades?* Noutra abordagem, lembramos **O jogador** (1867), de Dostoiévski, de viés autobiográfico, livro perturbador em que a trama mesma é jogo dissimulado, revelador, *pari passu*, das surpresas da narração e do narrado, desvendando o inconsciente humano.

entretanto, ressaltar que a remissão à história política se repetirá através da menção a outros eventos históricos contemporâneos à publicação do livro. É história fresca, na ordem do dia.

Segundo, o que tem importância maior aqui, conota preocupação com a língua literária? A incapacidade de nomear denuncia o empobrecimento e a degradação da subjetividade, o sujeito anônimo recusa conscientemente identificar-se, portar um nome, preferindo a indistinção; patologicamente, traduz-se na incapacidade neurológica de dar nome às coisas, o que sucede com Afrodite no andamento do narrado em **A fúria do corpo** (1997), esquecendo as letras, exprimindo-se por garatujas e rasuras, no esquecimento da letra e sua expansão linear definidora do espaço: “O livro [...] expansão total da letra, deve tirar dela, diretamente, uma mobilidade e, espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção”. (MALLARMÉ, 1945, p. 380)

Já a declaração do narrador de Dionísio, neste começo do fim, institui a personagem, recortando seu pensamento. Desenvolve-se a idéia de que o corpo se concebe espaço da memória e da escrita, inscrição das afecções que acometem o sujeito em sua trajetória; corpo-sujeito inclusive ao riso, à satisfação da alegria e à dissimulação da dor. A personagem errante, anônima, esconde a identidade porque se produz por um narrador que o esconde simultaneamente em seu próprio movimento de se esconder.

Todavia a declaração do narrador de Noll ecoa a situação enunciativa de Dionísio. Aqui a personagem igualmente não possui nome; para remeter-se a ela, o narrador o faz por meio do pronome “ele” ou pelo substantivo “homem”, determinado pelo artigo. Demais personagens seguem o mesmo padrão, designam-se por atributivos. Uma das poucas personagens agentes, possuidora de nome, é Amadis, o estrangeiro jogador de Tarô. No levantar do véu, encontramos razões peculiares a justificarem o gesto de nosso enredador. Mas este não é estável, ele conhece o que narra e está próximo. Utiliza o discurso direto nos inúmeros diálogos, assume um “nós” de ampliação suspeita e se vale ainda do velho expediente das aspas, isolando o que interessa colar do pensamento das personagens, no franco trabalho da citação.

Existe a multiplicidade de faces, visualizadas no plano abstrato de outro código interposto ao lingüístico. Não respeita, todavia, a operação heteronímica pessoana de mascaramento, que institui também o múltiplo do Mesmo; é outro despojamento, outra dispersão, pois o narrador aqui sutilmente apaga sua voz toda vez que elege a voz do homem, do “ele”, insistência de indefinição e pluralidade, disfarce na exibição da

identidade profissional, constituinte de presumido lugar social, inexistente que, inclusive, implica a incisão autobiográfica<sup>19</sup>.

Na “Seqüência 4”, num dos momentos em que a personagem, o homem, se detém brevemente em algum sítio, sempre em encontros fortuitos com uma de suas mulheres, ele indaga acerca dessa relação episódica que, no entanto, prolonga-se no tempo: “O que é que nos liga?, pergunta ele encostado ao balaústre” (DIONÍSIO, 1981, p. 22).. E vem a resposta nas linhas seguintes:

Quando conheceu aquela mulher, anos antes, talvez nove, talvez dez, talvez mais ou menos, reparou na diferença da fala dela. Nunca disse, por exemplo: “O que é que fazes?” Ou: “Do que é que vives?” Se lhe tivesse perguntado ele responderia: sou jornalista. Ou: estudo filosofia e teatro. Ou ainda, se quisesse impressioná-la: grande parte do meu tempo dedico-o ao partido. Mas em vez de fazer-lhe perguntas a mulher recolheu-o em sua cama. Amavam-se, o homem saía a meio da noite. Ou deixava-se adormecer a seu lado. (DIONÍSIO, 1981, p. 23)

Abaixo, comenta o narrador: “Hoje o homem considera insignificante esse passado – os jornais, a filosofia, o teatro, a política. Se lhe perguntassem do que vive diz sem pré-dica; quando há dinheiro viajo, quando não há procuro arranjá-lo” (DIONÍSIO, 1981 p. 23). Em seguida, a repetição do dito: “ ‘O que é que nos liga ainda?, pergunta, fixando dela a parte do rosto que o lampião escreve. ‘O que sempre nos ligou’, poderia a mulher ter respondido. ‘Os pássaros, talvez isso’. Mas fica calada.” (DIONÍSIO, 1981, p. 23)

Notamos que os traços definidores da condição pública do homem - trabalhador e ator social desaparecem. Não possui rastros definidores de sua identidade, caminha a rastros, deslizando de um lugar a outro na narrativa. A reedição do dito acrescido de um “ainda” e do modalizador “talvez” na fala da mulher, sugere-nos abandono do ser, renúncia de qualificação, dispersão e miséria. A fala da mulher intensifica nossa presunção de que o fragmento “pássaros”, cujo vôo pode ou não ter direção no texto, freqüentadores do espaço aéreo da infinitude, introduz-se por essa metáfora a tópica paradoxal da liberdade.

---

<sup>19</sup> - As obras de Noll e Dionísio possibilitam leituras autobiográficas, a que não nos propomos neste trabalho. Todavia, por ser instigante, anotemos, sobre o tema, a reflexão de Derrida (2002, p. 87): “A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a auto-afecção ou auto-infecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, da nudez virginal e intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado de se tornar auto-imunitário, como todo *autos*, toda ipseidade, todo movimento automático, auto-móvel, autônomo, auto-referencial. Nada

“Não irei te nomear” porque “possuir tão-só o anonimato mais vil aponta para um respiradouro que eu não possuía lá pelos idos da minha primeira morte -, não, não, se retorno aqui ao passado não é para me dar em circunstâncias distinguíveis [...]” (NOLL, 1997, p. 27). São, decerto, considerações semelhantes. O passado deve ser esquecido, não há possibilidade de identificação a não ser no presente que se indis põe a colocar marcas, a forçar cicatrizes. Tudo se passa à superfície da pele, essa borda fina que recobre o corpo miserável e lhe garante instantâneos de memória, fragmentos, solturas...

No que tange à importância desse corpo lastimável, Dionísio ressoa Noll. Podemos desenvolver sem temor o diálogo entre as obras. O corpo, tal como abordado por Noll, consagra-se espaço da memória e da escrita, inscrição das afecções, como dissemos acima. O corpo e sua capacidade de produzir e receber sensações adquire valor nessas narrativas e mobiliza toda a enunciação enquanto ela mesma se realiza corpo da linguagem, espaço em que os enunciados circulam livremente em sua deleitosa corporalidade.

### **2.2.1 *Caos e afetos***

Nomeação e espacialização constituem-se ações deliberadas; no texto articulam os elementos de maior ou menor relevância, trazem para seu interior dinâmico a dinâmica existente fora dele, na sociedade e na história que a circunscreve. Então, a simetria se estabelece e dela não fugimos, visto que a escrita, registro e testemunho, somente se **in-corpora** quando as elevações e os rebaixamentos do espaço erodido podem nela refletir e constituir-se matéria do arquivo. Porém, se o arquivo guarda o que deve ser guardado, inclusive os mortos, decerto dele exala aquele odor particular, suficientemente capaz de restituir o ambiente que lhe foi causa e cujos efeitos se medem nele próprio.

Assim, os complementos às declarações inaugurais afirmam a instabilidade subjetiva e identitária das personagens (“busque na lembrança o que mais de instável lhe ocorrer”) e propõem a escrita como o trabalho que precisa ter fim (“dar início ao seu

---

corre o risco de ser tão envenenador para si, de antemão, auto-infeccioso para o presumido signatário assim auto-afetado.”

derradeiro trabalho”), seja da finalidade da narração (se existe ainda engajamento na acepção sartriana) seja da escatologia, posto a ameaça do desaparecimento do sujeito e da narração, por conseguinte. São acontecimentos textuais, fazendo emergir do fosso escuro da linguagem proposições éticas e estéticas no ato da enunciação.

Tais proposições nascem na sociedade e impõem ao sujeito que aí se encontra seu modo de ser. Estamos falando particularmente da cidade de feição moderna e burguesa, nos enervamentos que lhe são próprios, com seu ideal de beleza, seus ritos de limpeza e seus códigos de estabelecimento e manutenção da ordem (BAUMAN, 1998). Havia, segundo Bauman (1998), no amanhecer da cidade moderna, conciliação entre um projeto de sociedade e a própria aspiração do sujeito. Cidade e sujeito partilhavam, supostamente, o mesmo ideal de evolução e progresso.

Todavia, do fim do Renascimento, assistimos à expansão mercantilista, período das grandes navegações, da descoberta de outros continentes, aos adventos da Revolução Francesa (1789)<sup>20</sup> e da Revolução Industrial (em meados do século XVIII). O mundo adquiriu novo rosto e, com isso, o projeto que se adensara sob o influxo das idéias iluministas praticamente desmoronou, e o homem viu-se diante de um estado de coisas que não lhe garantiam nenhuma segurança. Para um projeto que assegurava “certeza e transparência” como garantia da vida, o caos imperou sem dó nem piedade. Há, sabemos muito bem, enorme dificuldade em aceitar, ao olharmos no espelho, o rosto que não se reconhece mais. O homem tem horror ao caos e ao vazio, fuge da morte que se impõe máxima estranheza, prolongamento de sua frágil condição existente.

Conforme Bauman (2007), comentando Cornelius Castoriadis, os seres humanos não conseguem se defrontar com o Caos e o Abismo:

O facto de não serem capazes de o fazer não pode ser ‘explicado’, receber um ‘sentido’ – ser representado como efeito de outra coisa, de uma causa, mas é ele próprio origem e causa de todas as tentativas de introdução do sentido e de todos os esforços de explicação, precisamente enquanto desprovido de sentido e inexplicável. Podemos dizer que se trata de um facto ‘em bruto’ e primeiro que os seres humanos comecem a existir no interminável, pois que nunca plenamente bem sucedido, esforço de escapar do Caos: a sociedade, as suas instituições, a sua rotina, as suas imagens e composição de imagens, as suas estruturas e os seus princípios orientadores são outros tantos aspectos dessa fuga tão incessante e inacabada para sempre. Poderíamos dizer que *a sociedade é uma operação de encobrimento maciça*

---

<sup>20</sup> A queda do *Ancien Régime* foi simbolizada pela derrubada da Bastilha. Essa conquista contra o Absolutismo e a aristocracia se materializou com a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, com dezessete artigos que estabeleciam os princípios libertários e liberais, e resumiu-se na expressão “Igualdade, Fraternidade e Liberdade” (*Liberté, Egalité, et Fraternité*), criada por Jean Nicolas Pache.

*e contínua*. E contudo o melhor que a fuga alguma vez consegue produzir é uma fina película de ordem, continuamente *rasgada, crispada e retorcida* [grifos nossos] pelo Caos que recobre: este Caos “invade constantemente a pretensa imanência – o dado, o familiar, o aparentemente domesticado”. E a invasão constitui, tal como a própria “imanência”, um facto quotidiano, familiar, embora nunca efectivamente domesticado: manifesta-se pela “emergência do irredutivelmente novo, da alteridade radical”, e “pela destruição, a aniquilação e a morte.” (BAUMAN, 2007, p. 25)<sup>21</sup>.

Dessa incapacidade empírica de lidar com as frustrações e com a estranheza avassaladora do cotidiano, já que a sociedade se encobre continuamente, o homem se torna rasgado, crispado e retorcido, características de sua fragmentação, sobretudo, quando lembramos que, na modernidade, o homem deveria ser senhor de seu destino. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, dizia Marx (MARX; ENGELS, 1997), referindo-se ao estado de desordem social do capitalismo burguês, transformando o homem num autômato oprimido, submisso, privado de subjetivação.

Para Lasch (1986), identidade passou a ter um “significado mutante” no alongamento da modernidade. Equivale à homologia entre as percepções transitórias e fugazes do eu e as percepções de igual valor do mundo exterior. O autor descreve a mudança de significação e a situa no pós-guerra do século XX. A identidade definida como sinônimo de continuidade da personalidade, de estabilidade das qualidades que denotavam o indivíduo, tal sentido arrefeceu-se bastante. Em sua nova acepção,

o termo se refere ao declínio do antigo significado da vida como história de vida – um modo de entender a identidade que dependia da crença em um mundo público durável, tranquilizador em sua solidez, que sobrevive à vida individual e emite dela uma espécie de julgamento. Note-se que o sentido anterior de identidade refere-se tanto às pessoas como às coisas. A identidade tornou-se incerta e problemática, não porque as pessoas não ocupem mais posições sociais fixas – uma explicação baseada no senso comum que incorpora inadvertidamente a equação moderna entre identidade e papel social -, mas porque elas não mais habitam um mundo que exista independentemente delas. (LASCH, 1986, p. 23)

Isso implica reconhecer que os indivíduos foram, de alguma maneira, forçados a abandonar a realidade e se encastelar num mundo no qual o sujeito se alijou do contato social, reação absolutamente contraditória, e mesmo paradoxal, ao considerarmos a presença do outro como fator de constituição da própria identidade. Diante de sua recusa em aceitar essa condição, brutalidade invasora que despedaça qualquer projeto de

---

<sup>21</sup> Esclarecimento: citações justapostas; as aspas duplas referem-se a CASTORIADIS, Cornelius. **Institution of society and religion**. Trad. inglesa de David Ames Curtis, em **Thesis Eleven**, v. 31, 1993, p. 1-17.

sentido, encurralado por um estado que garante somente a instabilidade inexplicável de sua condição, o indivíduo se reconhece incompleto e transitório. Sua relação com o meio consoma-se fragmentária e episódica, através de contatos esporádicos, sucessivos, sem marcas temporais e espaciais consistentes e estabilizantes da memória e seu registro pela escrita, como surpreendemos nos fragmentos-enunciados de Noll e Dionísio.

Numa avaliação da ética derivada desse estado de caos na pós-modernidade (ou alta modernidade como preferimos), Bauman (2007) classifica três modalidades de compromisso do indivíduo com seu semelhante no teatro da vida moderna. São: 1) “existir-ao lado”, que não garante nenhuma relação, pois os contatos são inconseqüentes, não existe intenção em relação ao outro; 2) “existir-com”, em que se supõe serem as circunstâncias do encontro capazes de despertar condições de dependências provisórias que garantam qualquer interação; 3) “existir-para”, em que há endereçamento afetivo ao outro, significando

um salto do isolamento para a unidade – ainda que não a  *fusão*, com que os místicos sonham como maneira de alijarem o fardo da identidade, mas antes para uma  *combinação* cujas qualidades mais preciosas dependem por inteiro da preservação dos seus ingredientes de alteridade e de identidade. (BAUMAN, 2007, p. 62-63)

Parece-nos, Bauman é invadido por certo otimismo, tem a intenção e criar saídas éticas para o indivíduo acossado. O “existir-para” não assegura fusão nem unidade, forja somente, na sucessão episódica da vida embrutecida do indivíduo, alento provisório de sua solidão. Estabelecer responsabilidades para com o outro é estratégia de sobrevivência, antes de tudo, porque se alimenta da esperança, essa gota infecunda num oceano de cristalizadas relações.

A esperança seria, no dizer de Bauman (2007), a expectativa sempre viva de que a plenitude se instale em casa um dia; por isso deixamos aberta a porta. No entanto nossa abertura em relação ao outro se realiza na constatação da incompletude. Nesse sentido, a esperança é paradoxal, a “possibilidade aplica toda a sua abertura em busca do fechar-se de um remate. A sua imagem da existência melhor é o seu próprio empobrecimento...” (BAUMAN, 2007, p. 77).

No fim de contas, a relação com o Outro deve ser traduzida em termos de um futuro sempre misterioso e insondável, dadas as possibilidade do acaso. E o acaso não se despreza num jogo. Mas o “existir-para” de Bauman, embora declare se tratar de uma relação de poder, na medida em que os indivíduos se tornam reciprocamente reféns e

reféns de si mesmos, é sua aposta numa ética capaz de alguma reparação. Nessa circulação de energia emotiva, a *esperança*, embora paradoxo do porvir, apresenta a potencialidade de rompimento da indiferença em que todos vivem nas cidades, como seres múltiplos e derrotados.

O narrador de Noll e suas personagens transformam-se, mutantes, e são os mesmos fantasmas. Assim também sucede com as de Dionísio, que revelam rostos sem rostos, o modo de lhes designar atributos não os fixa em nenhum lugar, são identidades provisórias. Noll se concentra numa prolixidade barroca, excessiva e dispersa (paradoxo?); ao contrário, Dionísio acentua seu campo de forças no exercício da síntese, no entrelugar de dois códigos, a linguagem verbal e a simbologia do Tarô. Em ambos, vemos a expansão da letra, no dizer de Mallarmé, esforçando para desprender-se da língua e instituir o discurso, ou seja, os discursos postos na superfície em constante luta, repetindo-nos mais uma vez.

## **2.3 Das identidades partidas à fratura textual**

### **2.3.1 A máquina de Kafka**

Falemos do palco kafkiano, agora em recuperação, pois recuperar é reabilitar, dar voz ao que ficou em silêncio, ao que se não disse em nossa enunciação. Queremos jogar o jogo das narrativas e **Na colônia penal** (1996) é expediente precioso. Pois que seja então. O oficial não estava completamente convencido da anuência do explorador quanto aos métodos utilizados na colônia. No desejo de fornecer-lhe detalhes (obsessão de Kafka), o oficial instiga a curiosidade do visitante, quer mostrar-lhe os desenhos que são as letras do antigo comandante (para sempre oculto), elaboradas como parte do desenhador, o aparelho que inscreve a sentença no corpo do condenado. O oficial se dirige ao visitante:

Sente-se, eu os mostro ao senhor desta distância, assim poderá ver tudo bem. Mostrou a primeira folha. O explorador gostaria de dizer algo aprovador, mas enxergava apenas linhas labirínticas, que se cruzavam umas com as outras de múltiplas maneiras e cobriam o papel tão densamente que só com esforço se distinguiam os espaços em branco entre elas.

- Leia – disse o oficial.
- Não consigo – disse o explorador.
- Mas está nítido – disse o oficial.
- Muito engenhoso – disse evasivamente o explorador. – Mas não consigo decifrar nada.
- Sim – disse o oficial rindo e guardando de novo a carteira. – Não é caligrafia para escolares... (KAFKA, 1996, p. 20)

Essa escrita exige decifração, porque se faz verdadeiro labirinto – quem erra nesse lugar fechado e, ao mesmo tempo, aberto, escapa da morte e dá-se à vida; pois a escrita labiríntica do desenhador nos lembra que a superfície do papel permite inúmeros cruzamentos, combinações, disposições e associações. Nesse caso, a leitura torna-se operação de decifração da letra e de suas implicações constituintes do sentido por vir. Mas o sentido<sup>22</sup> não se capta tão facilmente, a surpresa da enunciação se manifesta além, quando o oficial, pressentindo a supressão da velha ordem, simbolizada pelo comandante, irradiante em sua presença lacunar, toma o lugar do condenado, deita-se na cama e se apressa em fazer funcionar a máquina. O explorador julga perfeitamente coerente o gesto do oficial. O cumprimento da ordem no estabelecimento do absurdo, da contra-ordem. Em funcionamento, sem, contudo, nenhuma sentença a inscrever nessa pele imaculada, a máquina desarticula-se, opera à deriva, penetra fundo até as vísceras, volta à superfície do corpo, não escreve nada, não cunha nenhuma mensagem. Seu trabalho é tão imperioso quanto seu silêncio, a máquina no mais absoluto silêncio mantinha as engrenagens em movimento.

O oficial não garantira para si mesmo a promessa feita a todos que se submetiam ao rastelo da máquina, cuja escrita auspiciosa assinalava. E o oficial, diz o narrador, “Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção [...]” (KAFKA, 1996, p. 48). Quando o explorador entrou na cidade, foi à casa de chá, descobriu que ali, na parede, estava emparedado o antigo comandante, em cuja pedra se lia: “Aqui jaz o antigo comandante. Seus adeptos, que agora não podem dizer o nome, cavaram-lhe o túmulo e assentaram a lápide”. (KAFKA, 1996, p. 50)

Esse difícil conto mostra-nos a maneira como Kafka concebia a linguagem, em especial a linguagem literária, funcionando como máquina de produzir discursos, grandes e pequenos, mais e menos, iluminados e monstruosos. Essa máquina, todavia, garante sua existência corpórea se atravessar e deixar-se atravessar pelo corpo, máquina

---

<sup>22</sup> - Comenta Deleuze (2003, p. 73): “O sentido é efetivamente produzido por esta circulação, como sentido que volta ao significante, mas também sentido que volta ao significado. Em suma, o sentido é

sempre em funcionamento, com sua pele, fímbria entre o que esconde e segrega e o que expele desse trabalho oculto e silencioso. O corpo da linguagem trabalha de maneira homóloga, sujeita ao sistema a que pertence, preenchendo funções e sofrendo metamorfoses, como se fosse dotado de energia orgânica, força da vida.

*Como se*, não. Ela é orgânica, sua orientação não se resume em produzir entidades diversas, personagens imaginários, situações descritíveis (SILVA, 2007). A escrita, a literatura, não é simplesmente ficção. O que ela produz, aquilo que Bauman (2007) classifica como Meio, corresponde à polivalência e ao equívoco, conhecimento da presença e reconhecimento da ausência. Na literatura, o começo é a potencialidade; o fim, a atualidade. Entretanto existe a modalidade do Meio: “O fim e o começo que aí encontramos são o fim do começo e o começo do fim: o começo acaba porque a apreensão afrouxa, o fim não faz outra coisa que não começar porque a sua apreensão é ainda fraca” (BAUMAN, 2007, p.79). Na dinâmica da experiência estética, nesse intervalo entre experiência perceptiva do sujeito (o começo) e produção da arte (o fim), o objeto nascente – seja literatura, pintura, música - adquire autonomia, rebela-se, afasta o autor e inaugura a obra pelo trabalho da (verdadeira) leitura, o milagre da leitura libertadora, traduzida pela citação do texto bíblico: “*Lázaro, veni foras.*” (BLANCHOT, 1987, p. 195; 197)

O objetivo da inglória morte do oficial de Kafka é-nos dizer que a morte não acaba a obra, ao contrário, a inaugura. Não dizer o nome do comandante, recomendação expressa na lápide e cumprida à risca pelo oficial, é a única maneira de mantê-lo vivo na memória. Não há mais nada a dizer, sua ausência irradiante se manifesta na presença da letra que o evoca e manda que saia do túmulo. Em termos de causa-efeito de si mesma, a linguagem literária não encerra nenhuma finalidade, é entre-meio. “A arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto”. (BLANCHOT, 1987, p. 40). “A arte de morrer” do bardo, comenta Agustina Bessa-Luís (1979, p. 14).

Blanchot adverte, contudo, que a arte não se presta, de maneira alguma, a enfeitar a linguagem corrente, refinando-a, levando-a para fora do mundo a que se reporta em sua referencialidade patente:

---

sempre um *efeito*. Não somente um efeito no sentido casual; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem.”

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir. (BLANCHOT, 1987, p. 42)

Sua excelência é oferecer o suplemento que falta, amenizar os sentimentos de submissão e derrota, afirmar a vida naquilo que é “precário e absurdo” e se faz, incontestavelmente, na rede de enunciados que produz, nos encadeamentos sonoros que suscita, nas imagens plurais, consoantes e dissonantes, guerreiras que habitam as trevas e a luz, partem do abismo e alcançam o céu, tal a caminhada espiralada de Dante, ao perseguir o toscano para transfigurar a Eneida n’**A Divina Comédia**, cruzando com Virgílio o inferno da dobra da linguagem.

A literatura assim, em sua imanente corporalidade, é o *texto*, por excelência, do passado-presente-futuro, temporalidades prisioneiras de sua malha, tátil e visível na tessitura, no enredamento contínuo dos fragmentos-enunciados na flutuação. Ao comentar o texto de Lewis Carrol, Deleuze (2003, p. 9) reflete que a paridade com a qual nos habituamos a pensar não significa exclusão de um elemento em favor do outro, o jogo tem novas regras, há simultaneidade de acontecimentos, “pois os acontecimentos, *não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz)”. A reversibilidade da literatura consiste em afirmar e negar, colocar na disputa, face a face, o verdadeiro e o falso - fazer da ficção condição de possibilidade, deixar a linguagem numa ininterrupta posição de abertura, de acolhimento.

É próprio da linguagem, conforme o filósofo, ser simultaneidade, estabelecer regras e transgredi-las, permitindo aos acontecimentos discursivos deslocarem sua extensão, colidirem com outros acontecimentos, tornarem possível a reversão. Daí, extraímos uma conclusão: o texto da literatura – em que vicejam acontecimentos, que são coextensivos “ao devir e do devir”, coextensivos da linguagem portanto, é o espaço do paradoxo. Explica Deleuze (2003, p. 9): “Por um lado o mais profundo é o imediato; por outro, o imediato está na linguagem. O paradoxo aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite.”

A fronteira entre superfície e profundidade é lance de dados (*Un coup de dés*), sempre paradoxal – a temporalidade espacializada, que tanto seduziu os concretistas brasileiros, instaurou-se definitivamente na literatura. Deleuze (2003, p. 11) invoca Valéry, grande discípulo de Mallarmé, com o dito “o mais profundo é a pele”, excitando o discurso.

Consideremos esses corpos crispados, essas identidades fragmentadas, esses textos desarticulados e entendamos fratura textual como certa peculiaridade, que faz dos textos de Noll e Dionísio, superfícies em que - poços, cavidades, orifícios, frestas, arestas, abismos - constituem-se não somente *léxicon* dos autores, mas erupções, desníveis, erosões, rompimentos e fraturas na espacialização dos textos, na nomeação literária, enfim, nas torceduras da enunciação.

Não fossem assim, as repetições – ampliações, reiteraões, correções – do já-dito, da marca que se deseja fazer na biblioteca para que se constitua arquivo, as narrativas de Noll e Dionísio seriam senão inócuo amontoado de palavras. Mas esses textos, ao se levantarem e ao caírem, mostrando o desnivelamento do terreno, assumem a fratura. O jogo da linguagem literária, segundo Derrida, realiza a disseminação:

A disseminação, ao contrário, por produzir um número não finito de efeitos semânticos, não se deixa reconduzir a um presente de origem simples (“A disseminação, “A dupla sessão”, “A mitologia branca” são re-colocações em cena – re-colocações práticas – de todas as falsas partidas, de todos os começos, incipits, títulos, exergos, pretextos fictícios etc.: decapitações) nem a uma presença escatológica. Ela marca uma multiplicidade irreduzível e *gerativa*. O suplemento e a turbulência de uma certa falta fraturam o limite do texto, interditam sua formalização exaustiva e clausurante ou, ao menos, a taxonomia saturante de seus temas, de seu significado, de seu querer-dizer. (DERRIDA, 2001b, p. 52)

Em demais considerações, o filósofo afirma que há, na escrita, uma força que impele a história, contudo “história que também implique uma nova lógica da *repetição* e do *rastro*, uma vez que é difícil ver onde haveria história sem isso” (DERRIDA, 2001b, p. 65). Em **Gramatologia** (DERRIDA, 2006) e **Posições** (2001b), o autor usa a palavra *brisure*, extraída de um passeio pelo *Robert*, cujo duplo sentido indica “brecha, fratura, fenda” e “articulação”. A *brisure*, traduzida por *brisura*, significa, ao mesmo tempo, “ruptura e junção”. Nessa perspectiva, textos *brisurados* são os que rompem e atam, pondo em ação, no movimento escritural, fragmentos-enunciados e enunciados-fragmentos.

Jogamos com o dito de Valéry e com o espiralado poema de Mallarmé, para excitar o discurso de nossos autores. Isso necessariamente exige ação - gestos trazidos da infância, lúdico ensaio de “tesoura e cola”, organizam o trabalho da citação (COMPAGNON, 1996b). Vontade de compartilhar, sentimento de pertença, vingança ou desprezo - independentemente das razões, leitura é sempre partição, destruição, deglutição, cocção, reconstrução. Preferimos imagens mais fortes, as dos esquartejamentos dos animais de Francis Bacon, com postas de carne à mostra.

Trazemos enunciados-ruínas, transformamo-los em hipóteses, arremetidas *a-caso de*, elaborando a leitura; organizar ditos e réditos, dispersando os significados. Na leitura, explodimos o texto, desmontamos e dispersamos (COMPAGNON, 1996b, p. 13); preparamos o terreno, recolhemos esses restos para a composição de nosso arquivo.

Tentemos passar pelas brechas dos textos de Noll e Dionísio. Dissemos que a obra de Dionísio revela feição autobiográfica<sup>23</sup>, vínculo entre experiência (prática jornalística, formação acadêmica, exílio, orientação política) e ficção. Nosso comentário não é inocente; comprovou-se na entrevista nos dada pelo autor. Embora não tenha se referido em nenhum momento à autobiografia, sua concepção de literatura é o bastante para saber que não existe literatura sem ligação visceral com a vida. Assim, explicou-nos sua ligação com a escrita como sendo episódica; somente escreve quando há “algo verdadeiro a ser dito”. Noll, por sua vez, de orientação marxista, acredita na promessa; a nuvem sobre a cabeça é desconfiança acerca da linguagem como meio para alcançá-la. Seria talvez a prisão no interior do labirinto, Kafka revisitado nas seqüências absurdas, desconexas, que nos leva a Sade, autobiográfico excelente, encarcerado na Bastilha e prisioneiro da escrita; a série interminável.

Não sendo nosso propósito discutir a espécie autobiográfica, podemos afirmar, de maneira geral, que, com a emergência de determinados autores, no fim dos XIX e no século XX, toda a literatura apresenta em si mesma as faces autobiográfica (dispositivo ficcional) e crítica como suporte e remissão à biblioteca. Queremos dizer que os autores se constituem leitores que escrevem o já dito; o trabalho da citação instaura a crítica – desconstrução analítica e nomeação sintética. Por isso, as obras da alta modernidade são sempre metapoéticas e autobiográficas.

Os narradores de Noll e Dionísio deambulam e, no percurso realizado, elegem os fragmentos, ou ruínas, ou enunciados para o arquivo. Analogamente, refazemos com

---

<sup>23</sup> - Supra, nota 19, p. 32.

eles o percurso, acordando o “existir-para” (a utopia distópica de Bauman?); enviamos um tanto de afetividade para que se instale na escrita crítica (redundância) uma ética que restaure o que ficou à margem.

### **2.3.2 Noll e a outra ordem**

Falemos de Noll. Em “A fúria do corpo” (NOLL, 1997), depois de furtar-se à identidade civil, de nomear-se, pelos motivos arrolados acima, o narrador de Noll encena o mito da criação, misturando a mitologia cristã (o Éden) ao nascimento de Afrodite, à mitologia grega, registro religioso e pagão. Como homem contemporâneo, caminhante da solidão, recusa entregar-se ao sem sentido da vida (recusa e resistência); se seu destino é o outro, utiliza a linguagem para dar vida à mulher, companheira da desdita, consciência estendida, inaugurando com esse ato a narração:

[...] ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca o seu próprio mistério como quem se investe de si mesmo, um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal [...] o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda [...] os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE. (NOLL, 1997, p. 29)

Está claro que nomear Afrodite, dar-lhe corpo, implica a criação de si como maestro da enunciação. Acompanhar esse ser criado, rejeitando sua existência histórica, importa ao trabalho da linguagem literária que aqui opera dissimuladamente o inaudito, que se desfaz. Constituir a personagem é assumir o trabalho ficcional como mentira que, aceitando-se possibilidade, avança em direção à verdade intrínseca ao solo textual. O batismo é a postulação do novo, engendra renascimento e, por isso, introduz o iniciado nas condições da nova existência, e essas são as da ficção. No cruzamento da mitologia cristã com a grega, assinala-se o surgimento do híbrido (semeadura da *hybris*, desmedida), essa matéria monstruosa (dois em um, a face de Jano), cuja intenção é criticar axiomas filosóficos, religiosos e ficcionais.

Regressar à mitologia e usá-la na reconstrução de personagens e funções consagradas determina a vontade de opor o *mythos* ao *logos*, ou mesmo, declarar a preferência por um tipo de pensamento para suspender ou surpreender o outro no

instante de sua eclosão. À falência da razão, voz positiva da modernidade, cujo projeto de completude e potência falhou, deixando fora de sua esfera a massa, cada vez mais crescente, de desamparados, desocupados e marginais, impotentes e perplexos, a vagar pelo espaço urbano, arrastando o corpo, este fardo absolutamente voraz; talvez a essa desorientação se deva, em primeiro lugar, levantar os mortos de um tempo em que fabular servia bem mais ao apetite do homem.

Esse ato primeiro de criação não se reporta ao suposto vazio anterior à História, marca sim o início da enunciação, ela declarando-se como tal. Dar o nome é impor também o silêncio no interior da narração. A intrusão do Éden, no compósito de Afrodite, cuja base se assenta em seu contrário, na via dupla dos deuses demasiados humanos do imaginário grego, interpõe a reflexão de que o Éden (o que não se perscruta) de cada um, sua identidade, é intransferível. O narrador quer dizer intransmissível, a barragem da linguagem, o efeito da fenda.

[...] mostrar meu próprio Éden é exhibir uma festa arruinada, é expurgar do meu jardim imagens que querem viver consigo mesmas pois para isso foram feitas, não para a comunicação imediata, são para fruírem todo tempo – então privado de comunicação [...] descubro que não há mais nada a dizer. (NOLL, 1997, p. 30)

Essa percepção da falência da comunicação prenuncia a formulação do conceito de *recusa da ordenação* – seja histórica, antropológica, política, sexual e literária, elaboradas pelo narrador e sua personagem. O Éden intransmissível constitui-se o oco do ser, aquilo no qual a literatura esbarra e não apreende. A vocação da literatura, diz Foucault (1964, *apud* MACHADO, 2000, p. 137-174)<sup>24</sup>, é surpreender esse instante solene, pois a atividade tagarela da linguagem nada diz. Em outro episódio, o narrador está deitado, num passeio da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, ao lado de um mendigo louro. Essa contigüidade dos corpos exhibe sua própria condição. Eles cheiram éter, e o éter acaba, mas seu efeito no corpo instaura o delírio.

[...] o que fazia mesmo é viver ao contrário, não, não era como morto não e sabe por quê? Porque eu continuava falando sozinho, vinham umas idéias quase parando mas era idéia sim senhor, espichava uma palavra até não poder mais pra que ela não morresse em vida sabe?, até que a palavra não agüentava mais e apagava mas vinha outra sabe?, vinha outra palavra sim, e essa era mais forte, resistia mais, eu dizia, vamos dizer cruz cravo credo e ia segurando a palavra assim por um tempo maior do que eu tinha e todas as

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. **Linguagem e Literatura**, 1964.

agruras eram suplantadas pelo ar que eu respirava através das palavras se espichando, se espichando até que sobrasse o esquecimento de tudo o que não fosse: subordinação absoluta ao nada, sem pensar que exerço a profissão do me-dá-me-dá, nada, só nada. Sou um desterrado pois não? Sou um asceta exposto ao riso alheio, isso sim quem sou. Mas permaneço, eis a minha verdade, permaneço enquanto os homens aí pensam que a razão está com eles. Não me importo não, o banquete é só meu, quem quiser entrar que entre e se dissolva nisso que não é de ninguém [...] (NOLL, 1997, p. 33)

Vamos organizar as implicações desse delírio. O que destaca, antes, opõe vida e morte. As palavras indicam a vida orgânica, ao contrário da morte, que se embriaga do silêncio. Porém era o aspecto físico, sonoro, do significante espichado a garantia da respiração do ser, na animação do corpo. Nesse fluxo animador, as palavras vinham sim, embora esvaziadas de significados: silêncio da morte ou delírio. Então o narrador estava vivo e morto ao mesmo tempo. O desterrado, portador de palavras silenciosas, entretanto, tem consciência de provocar o riso ao designar mendicância e ascetismo sinônimos naquele contexto. Só nos resta entender sua sugestão na pauta tortuosa da ironia. Não nos esqueçamos, ela já afirmara “viver ao contrário”.

Esse outro lado “da palavra espichada” indica, indubitavelmente, o delírio. Se o delírio é, então, a presença do outro, da alteridade (FOUCAULT, 2005, p. 183), a comparação entre mendicância e ascetismo adquire sentido positivo, justifica a outra ordem, cuja base de referência se isola do conjunto de referências sociais, relativismo da linguagem em sua particularidade “intransmissível”. Importa permanecer, recusar, manter a vida num corpo esgarçado. E a razão, o que foi feito dela? A razão pertence aos outros, àqueles do **Banquete** filosófico, aos saciados de vinho e amor; essa alusão tênue a textos de fundação insurge contra o modelo socrático da razão virtuosa e ordeira e estende-se à virulência dessa outra língua contra os donos do poder. Delírio, conforme Foucault, se reportando à definição do **Dictionnaire universel de médecine** (1746-1748), vem de lira, sulco, “de modo que *deliro* significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão” (FOUCAULT, 2005, p. 237). Delirar é inventar a *lira*, enxerto da poesia.

Na seqüência do texto, o narrador questiona a identidade do mendigo, questionando sua linguagem, pois, segundo ele, “o que mostras na tua fala é uma ladainha de coisas ouvidas ao longo destes tristes anos de muita fala enfeitada e inofensiva, e essa fala pertence a uns poucos que tiveram cunha” (NOLL, 1997, p. 33), ou melhor, aqueles que se safaram sob a proteção dos poderosos, que lhes mimetizaram

o discurso autoritário da ditadura, concluindo: “portanto não és um mendigo que são tantos, és um charlatão e não entro na tua.” (NOLL, 1997, p. 33)

O desmascaramento do mendigo serviu para que, adiante, se discutisse com Afrodite a necessidade de lidar com as palavras, “pois são elas e só elas que estão armadas de entendimento: querem por que querem o entendimento” (NOLL, 1997, p. 35). O delírio instaura o contrário do entendimento como propriedade das palavras. E a opção será bem outra, o texto nolliano oferece outra opção, “[...] o único roteiro é o corpo. O corpo” (NOLL, 1997, p. 35) e a linguagem desse corpo permite então “traços sem rotas”, *graphia* errática... Nessas reflexões sobre a linguagem, nega-se o enunciado e afirma-se a enunciação; a alusão à retórica de Afrodite sobre o carnaval, o carnaval como linguagem, é ambivalente: ele elogia a capacidade oratória de Afrodite enquanto reconhece o engano da retórica ao afirmar que “este nome”, ou melhor, Afrodite é “o que há de mais implacável contra o jeito quebradiço, sinuoso, nevrálgico que estamos em estado de retórica.” (NOLL, 1997, p. 133)

Nessa cena, que se dá em pleno carnaval carioca, Afrodite se arma de “artefatos retóricos” para esclarecer a inversão carnavalesca. Para ela, o carnaval manifesta a frustração e instaura o que está “ausente do corpo cotidiano”; portanto, momento de glorificação dos sentidos. Mas tudo isso - a linguagem que aplaude a inversão da ordem - é ela mesma enganosa, traidora, mentirosa. E retórica aqui se refere ao clássico, às estratégias codificadas e transcritas para o manual estável de onde se tiram as regras para a construção do engodo da verdade. O narrador parece, então, tomado de ambigüidades: se satisfaz com esse poder das regras (“o estado de retórica”)<sup>25</sup>, porque sabe sabotá-las; ao mesmo tempo, reenvia o problema da retórica à sua origem, irmã da poética, ambas divertindo e divertindo-se com a audiência, a finíssima linha divisória entre o bom uso e o mal uso da palavra, ação do *phármakon*.

O talento desse narrador é escapar e, se o elogio-detração da retórica fixa o movimento da enunciação, a linguagem, que vai se re-ditar no próximo episódio, em que a morte comanda a cena, deve implicar a consideração de que a retórica figura a morte, quando a determinação estética sobrepõe-se à inclinação ética, invertendo a verdade.

---

<sup>25</sup> Quem sabe Noll não brinca aqui com o “estado de poesia”, expressão cunhada por Mário de Andrade, tópica de muitos de seus textos sobre a criação e a literatura. Para Andrade, “estado de poesia” se realiza no instante peculiar em que a forma irrompe e possui, por assim dizer, o artista. Contudo não se trata de genialidade nem da inspiração do romantismo escolar. Significava o concerto da imaginação e da forma de sua expressão.

Em outro episódio - a narração espicha as palavras sem dar descanso ao leitor, forçando-o igualmente à errância. O narrador, repetidas vezes, se imagina morrendo. A imagem da morte toma corpo, se encena a cada constatação da debilidade do corpo. Está-se todo o tempo premido pelas circunstâncias que colocam em risco a vida. Nessas digressões incessantes que atualizam a morte imaginária, pujante fantasma, ele se entrega ao mistério do silêncio para enfim recomeçar a caminhada sem paragem. É da vertigem da morte que retorna, apropriando-se novamente do corpo, elaborando essas fantasias de destruição e autodestruição em linguagem.

Será necessária uma longa citação que apresenta a encenação dessa quase-morte, mostrando os liames da derrota, da fragmentação do pensamento e da linguagem:

[...] pobre de mim ainda tenho tempo de dizer mas já não ouço minha voz, apenas sons minerais alheios a qualquer significação, palavras sim, palavras mas já destituídas de qualquer expressão, tão vegetativas quanto uma pedra que sempre existiu no silêncio que não demanda nem permanência. Se este estado é o meu consolo então que eu me penetre nesta ausência sem código nenhum que decifre, sem nada, nem ao menos o consolo. Mas há uma força eu sei, uma força que renega o desatino do completo esquecimento, e há de se insurgir contra esta extinção, e isso eu compreendo quando percebo que estou absorto de vida na minha própria condenação: mas dói esta insana resistência, pois neste ruminar não há a menor chance de que alguém me ouça e me responda, então melhor seria exterminar com nojo estes reflexos mentais que vivem da sua própria decomposição tão inesperadamente sós se encontram com si mesmos, tão sós e decompostos que já perderam qualquer credibilidade até diante de si mesmos [...] (NOLL, 1997, p. 180-181)

Pensamento e linguagem se reúnem, em ruínas reedificadas, verso e averso; abandonam-se ao estado de pedra, em seu silêncio que não se sabe silêncio, apenas existência que, na solidez de sua natureza, permanece. “*Lázaro, veni foras*”, repetimos a repetição de Blanchot. Nessa dobra, o sepulcro se abre, a pedra mexeu-se, mas, na quietude de pedra, um movimento se expande pelo magnetismo da linguagem.

Tal magnetismo esclarece o uso de “vegetativas” e “minerais”, adjetivos referentes a dois reinos distintos, que se utilizam para qualificar o interior de um “quieto animal da esquina”. Na esquina da linguagem, a escolha designa o homem, cujas condições existenciais e as funções que se lhe exigem reação podem situá-lo nos dois estados, na passagem do orgânico ao inorgânico e vice-versa.

### 2.3.3 *Dionísio ou o plano oculto*

Em **Bardo** (1981), o narrador se afasta e se aproxima do objeto, o homem e seu destino. Todavia o modo de organizar o palco enunciativo, isso sabemos, não difere do de Noll. São semelhantes e diferentes; a diferença aqui consiste num jogo que joga com regras que estão nas alturas, numa outra torre, acima do espaço ocupado pelas palavras no espaço da folha.

Na “Seqüência 6”, o homem, conta-nos o narrador, “saíra do seu país atrás do sol e estava sentado no passeio de uma pequena cidade do norte da África” (DIONÍSIO, 1981, p. 27). Esse acontecimento faz dele um estrangeiro, mesmo que tal país não passe de devaneio, arroubo poético, dissimulação. O fato é que a personagem, ao entardecer, num lugar desconhecido encontra outro estrangeiro, Amadis<sup>26</sup>, o jogador de Tarô, que vai lhe dizer o jogo. No nível do enunciado, importam as informações sobre os traços psicológicos da personagem, através de dizeres proféticos. Essa fala, ou dito, estava contida desde a primeira epígrafe, a que pedimos que fosse esquecida naquele momento.<sup>27</sup> Diz a epígrafe: “**Àqueles que quase me governaram devo muito ódio. Como acabar com o ódio sem liquidar primeiro a sua causa?**”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> O nome do estrangeiro do *Tarô* não é aleatório, remete ao **Amadis de Gaula**, que, como todo romance de cavalaria, associa o cristianismo a rituais pagãos, como prestidigitação, acordando o sobrenatural, inserção do estranho no familiar. Essa obra marca o ciclo de novelas de cavalaria da Península Ibérica do século XVI. Apesar de se saber que a obra existe desde, pelo menos, o século XIV, a versão mais antiga, atualmente conhecida, é a de Rodriguez de Montalvo, impressa em língua castelhana em 1508 e denominada **Los quatro libros de Amadís de Gaula**. Tudo indica, contudo, que a versão original era portuguesa e anterior. O **Amadis de Gaula** atribui-se a vários autores portugueses. A crônica de Gomes Eanes de Azurara, escrita em 1454 menciona como seu autor Vasco de Lobeira, que tinha sido armado cavaleiro na batalha de Aljubarrota. Outras fontes, todavia, indicam que o autor foi João de Lobeira. Apesar da polêmica, a versão completa é a de Montalvo, difundida em várias línguas européias, além do castelhano e do português. Sobre o **Amadis de Gaula**, conferir: BRAGA, Teófilo. **Amadis de Gaula**. Porto, 1873; BRAGA, Teófilo. **Historia das novellas portuguezas da cavallaria, formação do “Amadis de Gaula”**. Porto, 1873; ALMEIDA, Isabel, “Amadis de Gaula”, in **Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa**, Giulia Lanciani e Giuseppi Tavani org. e coord., Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 49-50; **Amadís de Gaula: El Primitivo y el de Montalvo**, México, Fondo de Cultura Económica, 1990; BELTRÁN PEPIPIO, Vicente, “La Leonoreta de Amadís”, in **Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)**, Vicente Beltrán ed., Barcelona, PPU, 1988, pp. 187-197; CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Amadís: Heroísmo Mítico Cortesano**. Madrid, Cupsa, 1979; CARMONA, Fernando, “Largueza y don en blanco en el *Amadís de Gaula*”, in **Medieovo e Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval** (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993). Granada: Juan Paredes Nuñez ed./ Universidad de Granada, 1995, vol. I, pp. 507-521; LAPA, Manuel Rodrigues, “A Questão do Amadis de Gaula no Contexto Peninsular”, in **Grial**, nº 27, 1970, pp. 14-28.

<sup>27</sup> Supra, p. 17.

<sup>28</sup> VANEIGEM, Raoul. **Traté de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations**, 1967, apud DIONÍSIO, 1981, p. 5.

Pois assim, o rédito ressoa numa fala duplamente estrangeira. O Tarô é um código, sistema composto por setenta e oito cartas, sendo vinte duas, designadas arcanos maiores, que orientam a base da interpretação e trazem imagens de figuras da estrutura social medieval (tradição da cavalaria), acrescidas de cinquenta e seis outras cartas, divididas nos quatro naipes - ouro, paus, espadas e copas - que determinam, pela leitura dos naipes, a particularidade dos aspectos apresentados nos arcanos maiores, de acordo com a distribuição das lâminas<sup>29</sup> sobre a mesa. Há, no Tarô, diferentes métodos de leitura, utilizados de acordo com a pergunta do consulente. Quando não há nenhuma pergunta a fazer, o jogador escolhe o método que julgar melhor e que tiver mais domínio. O acaso rege o jogo? Sim e não. Estuda-se e pratica-se o Tarô de maneira bastante diversa de sua emergência na França medieval, tanto que uma de suas versões denomina-se Tarô de Marselha.

Sendo assim, a idéia da predição do futuro não constitui na perspectiva mais importante da prática do Tarô nos dias hoje. Concebe-se o Tarô como oráculo, cujo simbolismo das lâminas serve de orientação para a questão colocada pelo consulente. Equivale, de certa forma, ao **I Ching**, estudado e prefaciado por Jung, na tradução ocidental desse milenar oráculo chinês. O Tarô, inclusive, se pratica para consumo próprio, muito embora os estudiosos recomendem a presença de outra pessoa, fundamental no aprendizado da simbologia complexa das cartas em suas infinitas possibilidades combinatórias. Pois bem, voltemos a Dionísio.

Na “Seqüência 6”, diz o narrador:

O estrangeiro acabou o **tarot** e disse para o homem: hás-de amar. Em 11 cartas saíram-te 10 de cabeça para baixo – eis um amor enérgico e desesperante. Foges, mas de tal modo a olhar para trás que a tua sombra fica pelo caminho. Serás julgado, e digo que te condenam. Com medo, porque geras a confusão e alguns tomam-te por deus. Aliás, dirão de ti inúmeras intrigas. Evita fingir nessa altura qualquer espécie de sorriso porque os elementos dominantes de teu aspecto serão o caos e a revolta. Tens medo dos outros, é verdade. Fazes mal: nasceste das correntes de água e um peixe na terra não deve ter medo, veio semear o alvoroço. O homem ficou surpreendido com esta fala. (DIONÍSIO, 1981, p. 27)

Essa fala, predita na epígrafe, retorna no enunciado e na enunciação sob a qual a narrativa se dispõe. Nos dois planos, a dobra. O enunciado profético, em si mesmo, é estrangeiro, porque desloca passado e futuro, atualizando-os no presente de seu

---

<sup>29</sup> Preferimos, a partir de agora, substituir “carta” ou “arcano”, por lâmina, pois é mais sugestiva. O aspecto delgado da lâmina facilita seu deslizamento na superfície na qual o jogo é colocado, assim como

acontecimento, “fala espichada”, visto que sua ressonância impera na *cantilena* e na *chirimia*.<sup>30</sup> A fala profética se alonga no presente de sua enunciação, de onde vem a outra linguagem, no caso nolliano, do delírio que é desvio de rota, desvio da razão. Lembramos que, na **Bíblia**, em muitas passagens, se atualiza a fala de instauração do passado no presente, levando ao futuro, na simultaneidade da linguagem profética. No Evangelho de São Mateus (17, 3-13), os discípulos de Jesus não haviam compreendido o que havia sido dito anteriormente<sup>31</sup>. Jesus respondeu o enigma de Elias e João Baptista, o primeiro dentro do segundo, como cumprimento da profecia. “É verdade que Elias vem preparar tudo; porém eu afirmo que Elias já veio, e não o reconheceram, mas o maltrataram como quiseram. Assim também o Filho do Homem será maltratado por eles” (MATEUS, 17, 3-13). Jesus fala de Elias (“vem” e “já veio”), de João Batista (“já veio, e não o reconheceram”) e de si mesmo (“Assim também o Filho do Homem será maltratado”), a fala presente sintetiza o passado e o futuro.

No fim de “Sôroco, sua mãe, sua filha” (ROSA, 1981, P. 13-16), temos: “[...] pelo antes, pelo depois”, fala da continuidade que não conhece ruptura. Dessa forma, a fala de Amadis resgata o passado da personagem e lança o anátema futuro. Colada à simbologia do Tarô, vem a astrologia (obsessão de Pessoa), o homem é do signo de peixes e, por isso, o elemento dominante de seu signo solar é a água. Tal elemento água se opõe ao elemento terra, que, na linguagem simbólica do Tarô, significa oposição entre as esferas sentimental e material da vida. É o elemento que representa o sonho, a esperança, a aspiração da alma, mas que também se associa à luxúria, paixão, vaidade e sedução. Enfim, a fala de Amadis nomeia as qualidades da personagem e prenuncia o destino. Na narração, o Tarô introduz a outra linguagem que não se encontra na superfície, está em outro lugar. Apreendemos, na estrutura do livro, vinte e duas seqüências equivalentes às lâminas do jogo. O enigma está posto. A Lâmina 6 do baralho representa “Os Amantes”, ou “O Enamorado” ou, ainda, conforme Banzhaf (1997), “A Decisão”, cuja imagem mostra Adão e Eva no Éden sob o auspicioso sol do

---

desliza o significante na superfície textual.

<sup>30</sup> Santa Teresa de Ávila usou a cantilena como forma de contemplação, de chegar ao silêncio do êxtase, a entrada no mundo divino, onde as palavras mantêm sua vestimenta, mas perdem o significado. “*Oh hermosura que excedeis*” e “*Vivo sin vivir en mí*” exemplificam o transe místico. In **Seta de fogo**. Trad, prólogo e notas de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim. 1989. p. 4-5; 12-13. No mesmo sentido, da linguagem de outra natureza, pois forjada no lugar do deslocamento, está presente no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia [*lexicón rosiano*], que avocava: que era o constato de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.” (In **Primeiras estórias**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981. p. 15.)

<sup>31</sup> Cf. REIS, **A Bíblia**, 1957. Cap. 17-19.

meio-dia (hora da conscientização e da maturidade humana), momento em que o homem está apto a fazer escolhas.

Essa lâmina significa, ainda, exatamente o contrário da Lâmina 15 (O Diabo), que comparece no jogo colocado por Amadis. “[...] seria errôneo precisar os sinais dessa carta. O diabo era a figura central. Embaixo tinha dois anjos, um masculino e outro feminino” (DIONÍSIO, 1981, p. 28). É bom considerarmos que, no Tarô, cada lâmina tem seu par contrário, que geralmente traz os mesmos elementos visuais de outra; disposição diversa é, mais uma vez, a repetição diferente, como a de toda linguagem. Por isso, o Tarô adquire, no texto de Dionísio, o poder de disseminação de que nos fala Derrida; intensifica a ocultação e a revelação, que já jogam no solo da linguagem literária.

A Lâmina 6 (O Enamorado), resumidamente, pode ser vista neste quadro:

ARQUÉTICO: A encruzilhada; TAREFA: Tomar a decisão sincera e espontaneamente; OBJETIVO: Dedicar-se de todo o coração a um caminho, pessoa ou tarefa; RISCO: Sentimentalismo, fanatismo; DISPOSIÇÃO ÍNTIMA: Sentir como o coração bate mais forte, decisão arrojada. (BANZHAF, 1997, p. 52)

Importa, então, notar que a enunciação de **Bardo** (1981) compõe-se de dois planos complexos: na linguagem poética, bastante condensada e opaca, invadida por enunciados-ruínas da História recente de Portugal; no outro, desdobra a linguagem poética interpondo a simbologia do Tarô, em bases que levam ao imaginário de épocas distintas e remetem às forças inconscientes a ponto de explodir. Essa linguagem estrangeira do Tarô equivale, repetimos, ao desdobramento da linguagem poética, por si mesma, estrangeira e indecidível. Mais além, não se vê, não é lida senão por meio de um manual. A leitura de **Bardo** (1981) exige, concomitantemente, a leitura de outro livro, para iniciados, pois demanda uma cifra, a exemplo da escrita-desenhada da máquina kafkiana.

A sorte está lançada, a fala de Amadis introduz o desvio - analogamente ao delírio da personagem nolliana – da razão. Essas forças irracionais irrompem nos textos dos autores, implodem a narrativa, sabotam a significação, e, se remetidas para o mundo exterior, onde reside a precariedade social e histórica, explodem as historiografias tradicionais, as quais recusam, e lançam hipóteses desarticuladas mas articuláveis na autonomia textual que despreza a referência, retórica sua, sabemos, visto ser intrínseco à cerimônia do contrato ficcional.

Continuemos. Na “Seqüência 12”, o bardo vaga: “Em casa os seus pés queimam a noite. Quer de madrugada refugiar-se na fonte que cresce a meio de um jardim” (DIONÍSIO, 1981, p. 51). Quem é esse que vaga à noite para refugiar-se na fonte? Não seria “o amigo”, o bardo travestido de donzela? Mas no campo dos Mártires da Pátria, o homem encontra uma velha que dorme e porta no corpo uma navalha que lhe reflete o porta-chaves. O corpo da velha, num espasmo violento, recua diante da ameaça dessa presença imóvel. Defende-se como se fosse um animal preservando a caverna. “Poço” e “caverna” guardam o mistério da noite, da noite em que o “amigo” se perdeu ou, ainda, o mistério que o homem deseja dissipar de si mesmo. É hora do crepúsculo da noite, a brancura do dia acorda e pode denunciar o mistério das “albas”, naquele lugar, a fonte, onde os sentimentos da donzela segregam a lembrança do amado. Esse bardo, pisando o fogo da madrugada, não inteiramente refeito do “cansaço branco” da noite, imagina, na alvorada: “Escrevendo, por exemplo: eis o exaurido acampamento.” (DIONÍSIO, 1981, p. 51)

Dionísio utiliza a simbologia do Tarô para: inserir a linguagem estrangeira; nomear estrangeiro o homem que erra na própria pátria em ruína; levantar mais uma vez os mortos e retê-los na memória; sacralizar a loucura; falar do silêncio da voz; vencer a morte; encenar a história dos sentimentos dissipados; erodir a História de Portugal, descerrá-la por meio da sobreposição de linguagens. Se assim procede, é necessário continuar jogando com o texto. A “Seqüência 12” evoca a “Seqüência 6”, e as outras vão se remetendo umas às outras numa intrincada série de referências do mundo e do próprio texto.

Se o Amadis, jogador de Tarô, não for castelhano, ficaremos surpresos. A autoria da novela Amadis de Gaula é polêmica, pode ter sido mesmo escrita por um português, bem antes da versão de Rodriguez de Montalvo, no século XVI. Embora instigante, não nos deteremos em problemas de historiografia, mas, ao menos, cabe indagar se a figura de Amadis não seria conveniência do texto para acordar as guerras ibéricas, como a de Aljubarrota<sup>32</sup>, em que a peleja contra Castela, vencida, reforçou a soberania de D. João I de Portugal, primeiro rei da dinastia de Avis. Além de jogador, Amadis representaria o cavaleiro medieval; nesse caso, faz então mais sentido o fato de o bardo inquietar-se e puxar da memória “fonte, jardim, madrugada, branco”, signos de composição das “albas”. E ali, logo nos campos dos Mártires da Pátria, local

---

<sup>32</sup> Batalha entre Portugal e Castela, travada em 14 de agosto de 1385, em Aljubarrota, localizada hoje entre Alcobaça e Leiria.

emblemático pelo próprio nome, mas também uma grande ironia: “eis o exaurido acampamento”, acrescentemos, de todas as batalhas passadas e futuras, da nação e do sujeito (“o homem”).

A Lâmina 12 (O Enforcado) é aquela que não sabemos qual deve ser a posição correta, de cabeça para baixo ou o contrário. Na verdade, esse embaraço sugerido pela lâmina implica a admissão da crise, da crise da meia-idade, quando estamos no meio do caminho<sup>33</sup>. É isso que ela simboliza: o herói (no sentido tradicional da literatura de cavalaria) encontra-se indeciso, encurralado, perplexo diante de alguma premente questão da qual precisa se desembaraçar, com pena de pôr o pescoço à força. Aliás, na Idade Média, os traidores eram enforcados. Essa lâmina da crise força a mudança de vida, leva o herói a mudar de posição e tomar outra direção. Também, ou mais propriamente, significa a crise existencial do sujeito, no arrastar da desilusão, do niilismo.

É essa a situação narrativa do homem em **Bardo** (1981), de Dionísio. Ele odeia aqueles que o traíram; não acredita na Revolução dos Cravos; não tem emprego; o filho morre atropelado; a relação com as mulheres é geralmente reduzida ao sexo; rouba, assalta, atira, mata; dorme aqui e lá; foge, outra fuga; não tem sossego, “veio semear o alvoroço”. Não se reconhece em seu abandono, em sua derrotada face. É encarnação da contingência. Jung enfatiza “O Enforcado” com as seguintes palavras:

Quem se encontrar no caminho para a totalidade, não pode escapar da suspensão característica representada pelo enforcado. Pois fatalmente encontrará o que o ‘cruza’: em primeiro lugar, o que não quer ser (sombra); em segundo, o que ele não é, porém o outro é (realidade individual do tu); e em terceiro lugar, o que é o seu não-eu psíquico, exatamente o inconsciente coletivo. (JUNG<sup>34</sup> *apud* BANZHAF, 1997, p. 101)

A Lâmina 12 (O Enforcado) explica, neste confronto do sujeito consigo mesmo e com o mundo, necessidade de conciliação, se for o caso. Porém o nosso bardo não se concilia, nem se conciliará, restará somente a dor do riso e o riso da dor. Várias questões desencadeiam essa crise, tal como a “Seqüência 12” nos mostra, a caverna evoca a sombra e o medo da destruição, a morte (derradeiro mistério do ponto de vista cristão) e a ruína; o medo da solidão inconsolável e o medo de duvidar sobre o sentido

---

<sup>33</sup> **A Divina Comédia**. Inferno, Canto I, 1/3: “A meio do caminho desta vida/achei-me a errar por uma selva escura, longe da boa vida, então perdida.” (*Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura, che la diritta via era smarrita.*) (ALIGHIERI, 1991, p. 49; 101).

<sup>34</sup> JUNG, C. G. **Die Psychologie der Übertragung** [A psicologia da Transferência], v. 3, 1985. p. 210 (Obras Completas).

da vida. O alvorecer é potência, atualiza-se na vocação do trovador. O homem, de **Bardo** (1981), confessa alguns desses medos:

Repara: o que no meio disto em ti sobrevive não é já a revolta, porque toda a revolta mergulha quando existe um eco que a escute [...] O que no meio disto sozinha sobrevive, porque pouco a pouco construída, porque íntima, é a voz da tua impotente solidão.

E sem dúvida, o teu medo.

Os sinais deste reino são hoje nitidamente os sinais da tua memória diluída, tão diluída mas tão viva [...] (DIONÍSIO, 1981, p. 61)

O sentimento da solidão confirma o medo, mas ainda há a memória que, embora diluída, reafirma a potência; a afirmação da vida em Noll encontra-se aqui, matizada, claro, porque, nos parece, Dionísio é mais cético... *Recusa* com mais veemência? Entrega-se ao niilismo num mergulho mais fundo que o infinito do abismo? Seria *a-caso de* consideração a diferença nas *marcas* desses textos tão semelhantes e díspares entre si (para lembrar Derrida), nas espirais traçadas no céu cinzento da cultura?

Tantas palavras, tão longo o silêncio! O narrador, contrito, afirma sobre o homem: “Amou vorazmente, mas nada percebe do que amou. Foi uma bola batida” (DIONÍSIO, 1981, p. 11-12). Na “Seqüência 5”, naquele plano outro a que nos referimos, está “O Papa” envolto pelo vazio do sagrado, à espera. Sua missão é ensinar e educar o homem para a viagem terrena. Aos pés do hierofante, encontram-se deitadas as chaves, as mesmas que refletiram a navalha da velha na outra seqüência? Ou as cifras de Kafka? O que o hierofante deve ensinar é o essencial: o homem “é-não-é”. Reconhecer a diferença, a fronteira entre o dentro e o fora, transitar nas duas órbitas da vida, ensina-o a portar a palavra e seu silêncio. Confirma Banzhaf:

O cerne do ensinamento está na mão do Grande Sacerdote [...]. Os dedos esticados representam o visível, o notório, enquanto que os dedos dobrados representam o invisível, o oculto e o transcendental. No entanto, na mística dos números, o cinco, a soma dos dedos, simboliza o sentido, o essencial, como se pode reconhecer facilmente na palavra quintessência (em latim, *quint* = cinco, *essentia* = ser). Portanto, este é o teor da mensagem: somente quem dirige sua atenção para ambos, consegue compreender o essencial, o sentido real; ao mesmo tempo, *no sentido* também existe algo que indica o caminho [...] Quem só observar o exterior, não encontrará a direção e o essencial, como tampouco os encontrará quem se voltar unicamente para o transcendental. (BANZHAF, 1997, p. 49)

Essa sabedoria conhece o bardo, pois sua iniciação começa pelo canto que, no limite, leva ao outro lado, o silêncio insondável, que os poderes mágicos devem

alcançar. Imanência e transcendência continuarão ocupando o espaço da linguagem. Foucault mostra também o jogo do aberto e do fechado, da dobra dos dedos, quando traz para dentro de seu texto outra voz (de J-P. Richard), na análise dos signos “pássaro” e “leque” em Mallarmé.

A asa e o leque, quando abertos, têm propriedade de ocultar: a asa, de tão grande, oculta o pássaro; o leque, o rosto. A asa e o leque, portanto ocultam; eles escondem, põem fora de alcance e à distância, mas eles só escondem à medida que se desdobram, isto é, à medida que a riqueza matizada da asa e o próprio desenho do leque se desdobram. Quando estão fechados, ao contrário, o leque deixa ver o rosto e a asa, o pássaro; eles permitem, portanto, a aproximação, oferecem ao olhar ou à mão o que escondiam antes, quando estavam abertos, mas, no exato momento em que se fecham, eles passam a ocultar, eles recebem tudo que era mostrado quando se abriam. A asa e o leque constituem, portanto, o momento ambíguo do desvelamento e do enigma, do véu estendido sobre o visível e da exibição absoluta. (FOUCAULT,<sup>35</sup> *apud* MACHADO, 2000, p. 172)

Tais considerações acerca da visualidade e do espaço na literatura, mostrando o que oculta e ocultando o que mostra, esse jogo do visível e invisível, do olhar e ver, nos leva de volta a Dionísio, pois algo ressoou nesta repetição e, como o filósofo assegurou, nesta mesma conferência, “só há repetições, rigorosamente falando, na ordem da linguagem.” (FOUCAULT, *apud* MACHADO, 2000, p. 159)

Na “Seqüência 5”, o narrador está em Aljezur, num baile da serra. Muitos “dançam descalços sobre o cimento e bebem enquanto dançam” (DIONÍSIO, 1981, p. 25). De súbito, as luzes do palco se acendem, um cantor vai cantar. Assim é descrito: “[...] o cantor é uma orgástica bola curvada sobre si, um bloco, quem sabe até se um país” (DIONÍSIO, 1981, p. 25-26). A imagem, bastante concreta, é bloco; a inteireza do espaço que a flexão do corpo ocupa, o voltar-se sobre si, designa o canto, que é corpo tornado viola, na curvatura que ele mesmo forma. E já não se sabe se o corpo toca a viola ou se a viola toca o corpo. “Sem dúvida”, comenta o narrador, “o seu canto existe só” (DIONÍSIO, 1981, p. 25-26). Quando o corpo tomba, o canto não pára.

Noll e Dionísio não param; a literatura é por natureza crepúsculo, assim o fim leva ao começo. Fiquemos com a imagem do corpo-viola e da viola-corpo como sugestão. Essa imagem, da coleção literária do arquivo, deve retornar como concha.

Em **Crítica y ficción** (1993), Piglia analisa o conceito de crítica, atravessando-o pelo empirismo, seu objetivo, quem sabe, não ressoa a visagem do “*Lázaro, veni foras*” e recolhe-se:

Enquanto a crítica, penso que é uma das formas modernas da autobiografia, Alguém escreve sua vida quando acredita estar escrevendo suas leituras. Não é o inverso do *Quixote*? O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana da autobiografia... O sujeito da crítica é frequentemente mascarado pelo método (às vezes, o sujeito é o próprio método) mas sempre está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica (PIGLIA, 1993<sup>36</sup> apud AVELAR, 2003, p. 19).

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel. **Linguagem e Literatura**, 1964.

<sup>36</sup> PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. 2. ed. Buenos Aires, Siglo XX e Universidad Nacional del Litoral 1993.

### 3 CORPOS MALEÁVEIS

Começa pelo olho, mas em breve é tudo. Uma poeira que cai ou rebenta nas superfícies. Se tivesse certeza de que no fim destas palavras meu corpo rolasse fulminado, eu faria delas o que elas devem ser, eu as conduziria a sua última ignição [...]

Mas, no meu corpo,  
sustento a consistência dos tecidos, estais presentes,  
com vosso odor caprino, cáprico, cárito  
NUMERAL.

MAS EU, NÃO OUTRO, E MINHA LINGUAGEM É A  
REPRESENTAÇÃO  
DUMA DISCÓRDIA  
ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO.

Ferreira Gullar

### 3.1 Corpo da Literatura

Retornemos à imagem do corpo-viola de Dionísio (DIONÍSIO, 1981, p. 25-26), sugestiva e móbil no texto, pois nos será útil, por se referir à maleabilidade dos corpos, nosso interesse nesta seção. Informa-nos o narrador que o cantor se contorce em seu canto, em um baile de serra, bem ao gosto popular. Não nos esqueçamos de que, nesses bailes, encontros nos quais se bailava e cantava ao som da guitarra portuguesa, surgiu outra espécie de cantiga trovadoresca, denominada bailada. Na narrativa, a alba já comparecera, rastros de antigas composições, “(...) - ou que fala de que longínqua memória?” (DIONÍSIO, 1981, p. 26), fluxo silencioso na superfície textual. Deleuze (2003, p. 2) se pergunta, a propósito: “Não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como em um “fluxo” de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter?” A literatura, delirante em essência, jamais se detém.

Em **Bardo** (1981), o cantor, que tomba depois do transe alcançado com o canto, caracteriza-se como “bola curvada sobre si”, “bloco” ou “quem sabe até se um país”. Verdadeiro bardo, cujo canto não pára, acorda o pendor nacional. Destacamos a importância da inseparável relação entre corpo e voz, corpo e escrita na tradição milenar do lirismo. “Os cabelos cantam com a voz o canto dele (...)” (DIONÍSIO, 1981, p. 26) lembra-nos as aliterações do narrador e Afrodite, como, por exemplo, “Glória ganha a gota na garganta e não engole” (NOLL, 1997, p. 112). Embora acontecimentos textuais diferentes, um grave e outro lúdico, a reflexão os irmana. Dionísio condensa na imagem vozes ancestrais (o deslocamento noturno da donzela chorando o amigo perto do poço; a alegria brejeira da moça “casadoira” no baile com os pés no chão); Noll explora as potencialidades da língua com a brincadeira de aliterações e assonâncias, confronto com a tristeza da perda da palavra que seu *alter ego* esforça para recuperar.

A reflexão a que nos referimos assinala a flexão da flexão, dobra de um corpo. Desse corpo surge outro, com o qual mantém estreita relação. Tentemos, assim, discernir essa cerrada questão. Lembrando Novalis, o pensamento do pensamento expressa “mergulhadas” - “textos para o pensar”.<sup>37</sup> Isso é a reflexão. Mas, afinal, os fragmentos de Noll e Dionísio, falam de que corpo? De dois corpos, particular e

---

<sup>37</sup> Supra, p. 20.

respectivamente, corpo do homem e corpo da literatura, interdependência de fluxos e refluxos. A despeito de certo didatismo reducionista <sup>38</sup>, poderíamos encontrar para o primeiro alguma definição útil e provisória.

O corpo humano é substância física, matéria, que sustém a vida. Estrutura sensorio-perceptiva, articulada pela ligadura ósseo-nervosa de seus membros, em funcionamento estável devido a vários órgãos, internos e externos. Entendemos seu funcionamento como o de uma máquina, visto que necessita da sintonia entre as partes que o compõem e o põem a funcionar. Entre interioridade visceral e exterioridade muscular, existe a fronteira da pele, superfície, camada de revestimento e proteção. Para além, outras fronteiras, igualmente sensíveis e importantes, pontos de passagem do dentro para o fora e do fora para dentro, lugares de absorção e expulsão. Protuberâncias, cavidades, orifícios, canais.

O corpo é, nesse sentido, metaforicamente, cidade pulsante, em que as partes (boca, nariz, olho, orelha; tronco, braços, antebraços, mãos, dedos, unhas; pernas; ânus, pênis, vagina, pele, fígado, coração, pâncreas, vesícula etc.) formam um sistema de signos que, no limite conceitual, esboçam uma linguagem. Devemos dar ao corpo sua aptidão “para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros”, devemos relevar sua função significativa, pois é um “transdutor de signos” (GIL, 1997, p. 32).

Dentre os órgãos, temos o aparelho fonador, na boca, responsável pela emissão de sons, a voz (ou a fala). A voz surge de dentro, mantendo com a interioridade do ser (pensamentos, sentimentos, emoções, intuições etc) relação imediata. Em **Gramatologia** (DERRIDA, 2006)<sup>39</sup>, Derrida aborda o problema de fala e escrita e, por extensão, do corpo. Em uma revisão do platonismo, desarticula e rearticula conceitos filosóficos e culturais, criados sob a dominância estrutural do pensamento ocidental, ordenando o mundo de forma binária e opositiva (corpo/alma; material/imaterial;

---

<sup>38</sup> Lembra-nos José Gil (1997, p. 13) que falar sobre o corpo implica deparar dificuldade imposta pela própria limitação da linguagem: “Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular.”

<sup>39</sup> Na perspectiva do já-dito, da escrita da leitura, creditamos a elucidação aguda e complexa das teorias de Deleuze e Derrida, feita por Silva (2007), sobre a relação entre literatura e corpo, a que devemos o esclarecimento de seus conceitos, relidos e matizados em nosso trabalho. Cf. SILVA, Fernando M. M. A. P. da. **Da literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento**. Évora: Universidade de Évora, 2007. Dissertação em Literatura e Poéticas Comparadas. Particularmente, em **Gramatologia** (2006), Derrida contesta o logocentrismo, realizando leituras do cânone filosófico platônico e da obra de Jean-Jacques Rousseau. Associamos esta discussão do logocentrismo ao patriarcalismo e ao racismo, como se discute em Greiner (2006).

mulher/homem; mal/bem; ausência/presença)<sup>40</sup>, submetendo certos termos a outros, elegendo periferia e centro, segundo e primeiro, rebaixando uns e elevando outros.

Derrida critica o privilégio da fala (*phoné*) em detrimento da escrita. Em **Fedro**, Platão concebe a fala imediatez do ser consigo mesmo, no “ouvir-se-falar”. Na fala, o homem está presente, sua presença é visível, mesmo em um monólogo, enquanto na escrita, ao contrário, marca-se a ausência do mesmo e do outro. A fala sinalizaria o movimento primeiro de auto-afecção do homem. Derrida argumenta, contudo, que

o sistema do «ouvir-se falar» através da substância fônica - que *se dá* como significante não-exterior, não-mundano, portanto não-empírico ou não-contingente - teve de dominar durante toda uma época a história do mundo, até mesmo produziu a idéia de mundo, a idéia de origem do mundo a partir da diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc. (DERRIDA, 2006, p. 9)

Dava-se primazia à fala, atribuía-se a ela valor de pureza<sup>41</sup>, visto que, localizada no interior do corpo, alijada da exterioridade, estaria mais próxima da idealidade e da verdade (SILVA, 2007, p. 12), onde significante e significado formariam a plenitude do sentido. A pedagogia grega não concentrou todos os esforços na preparação do cidadão para atuar na ágora?! Derrida (1996), ao compreender o contexto desta retórica, relativiza a questão, pois surpreende o rompimento dessa imediatez quando “em vez de ouvir-se falar, eu me vejo a escrever e a comunicar por gestos” (DERRIDA *apud* SILVA, 2007, p 12)<sup>42</sup>. Comenta Silva (2007):

A Fala teria então uma relação de imediatez com o significante, de interioridade próxima da verdade do Signo, enquanto a Escrita é lançada para o lado exterior, da representação, da duplicação, do mediato. (SILVA, 2007, p. 13)

O problema não é tão simples. A primeira parte da contestação de Derrida (2006) fundamenta-se no fato de que tanto fala quanto escrita perfazem sistemas complexos de significantes conexos num sistema aberto de sentidos. O canto do cantor

---

<sup>40</sup> Derrida (2005, p. 101): “E se a rede das oposições de predicados que relacionam uma escritura com outra comporta em sua trama todas as oposições conceituais do “platonismo” – considerado aqui como a estrutura dominante da história da metafísica -, poder-se-á dizer que a filosofia se exerceu no jogo de duas escrituras. Ainda quando só quisesse distinguir entre fala e escritura.”

<sup>41</sup> - E, depois, comenta: “(...) o *logos* apenas pode ser infinito e presente a si, apenas pode *produzir-se* como *auto-afecção*, através da voz: ordem de significante pelo qual o sujeito sai de si em si, não toma fora de si o significante que ele emite e que o afeta ao mesmo tempo. Tal é pelo menos a experiência – ou consciência – da voz: do ouvir-se-falar.” (DERRIDA, 2006, p.122)

<sup>42</sup> - Derrida (1996, p. 96)

serrano não desdenha esta imediatez?: “e a sua voz só muito dilatada encontra os sons que diz” (DIONÍSIO, 1981, p. 26). Esclarece Derrida (2006, p. 202): “a auto-afecção é uma estrutura universal da experiência. E só um ser capaz de simbolizar, isto é, de auto-afetar-se, pode-se deixar afetar pelo outro em geral.”

Dessa forma, Afrodite e o narrador jogam com os significantes; a voz irrompe vacilante no reaprendizado, no ensaio tutelado. Quando repete as aliterações, e indaga sobre o significado do que diz a seu “pastor de letras”, ele responde com um enunciado-problema, indagação: “por quê? é o quê da questão, porque há quesitos demais para quem não quer perquirir mas somente simplificar o sinal sinuoso entre você e eu” (NOLL, 1997, p. 112). Uma pergunta origina o pensamento se pensando, intervenção do suplemento.

Não existe nenhuma relação de representação natural entre a voz e o sentido<sup>43</sup>, embora fosse este o desejo do narrador. Trata-se de débil suposição, sinais de sinais na multiplicidade de signos geradores:

O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada ‘elemento’ – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Esse encadeamento, esse tecido, é o *texto* que não se produz a não ser na transformação de um outro texto. (DERRIDA, 2001b, p. 32).

O corpo-viola corporifica a voz que possui o corpo do cantor no “ouvir-se-cantar”, receptáculo da auto-afecção. Analogamente, na narrativa de Noll, os jogos de palavras são endereçamentos primeiros, as personagens se ouvem e se distraem. Distrair é desvio, *seminare semen*, propagação de fragmentos fônicos e fragmentos gráficos, virulência da paixão do canto, errando da boca para as mãos, fazendo do corpo espaço de ação significativa, dispersadora de inscrições.

Assim, o sistema da fala realiza-se como o da escrita, não podendo subsistir a relevância de um em detrimento do outro, como se estabeleceu no cânone platônico-socrático. Arbitrariedade, acaso e repetição são fenômenos imanentes à língua. “Se ‘escritura’ significa inscrição e primeiramente instituição durável de um signo (e é este

---

<sup>43</sup> “Sem dúvida, esta tese se refere somente, *no interior* de uma relação pretensamente natural entre a voz e o sentido em geral [...]”. (DERRIDA, 2006, p. 54).

o único núcleo irreduzível do conceito de escritura), a escritura em geral abrange todo o campo dos signos lingüísticos” (DERRIDA, 2006, p. 54). A inscrição de signos, na superfície branca da página, institui o regime do enunciado. Os signos constituem enunciados dispersos, retomados e controlados. A própria escrita traz, em si, os mecanismos de controle do discurso e da repetição (FOUCAULT, 2005).

A questão excita, ainda mais, a argumentação do filósofo, que reabilita a escrita<sup>44</sup>, seguindo sua análise de **Fedro**, desarticulando o conceito *phármakon*, do diálogo socrático sobre a origem da escrita, narrada como tendo sido dada ao rei pelo deus Thot (deus da escritura, da medicina e da numerologia)<sup>45</sup>, e recebida com suspeita acerca de sua eficácia (DERRIDA, 2005, p. 38). Está em questão, mais uma vez, a oposição de fala/escrita (*logos/mythos*). *Phármakon*, de difícil tradução, designa “remédio”, “veneno”, “droga”<sup>46</sup>.

Para Platão, a escrita é *phármakon*; localizando-se, no exterior, é mentira, ausência, morte, engano, repetição, simulacro do *logos* e o esquecimento. Na via contrária, a fala identificaria o próprio *logos*, anterioridade (origem) e conhecimento. No encontro, antes de tomar posição confortável ao diálogo genealógico, Sócrates brinca (maliciosamente) com Fedro, indagando-lhe acerca do que trazia sob o manto: o *phármakon*, de Lísias. (DERRIDA, 2005, p. 16)

Na desarticulação do conceito, e devido a sua ambivalência, a posição de fala e escrita inverte-se, o veneno volta-se contra o feiticeiro, por assim dizer, num retorno parricida. Se a fala se tomaria remédio contra o veneno da escrita, o contrário se instala e a escrita constitui-se *phármakon* da fala, reorganiza e sutura falhas. Derrida propõe que fala e escrita são, enquanto sistemas – *phármakon* - ambivalência constituinte do Meio em que os opostos se afetam, produzindo

o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escrita, etc.) [...]. Ele é a diferença da diferença. Ele mantém em reserva, na sua sombra e vigília indecisa, os diferentes e os diferidos que a discriminação virá aí recortar. (DERRIDA, 2005, p. 74-75).

---

<sup>44</sup> Derrida (2006, p. 64) demonstra que, embora ele desenvolva o conceito *différance*, Saussure presumia a idéia de que a diferença se constituía acontecimento importante na economia da repetição do signo na linguagem.

<sup>45</sup> Em **A farmácia de Platão** (2005, p. 33-34), Derrida associa Thot a Hermes, deuses das passagens e hermeneutas: mensageiros, portadores de cifras.

Em suma, Derrida (2005) identifica o *phármakon* com o processo da *différance*<sup>47</sup>, considerando que, nos dois sistemas da língua, há sempre produção de diferenças e adiamentos de sentido na cadeia significante. Pontua Culler (1982) sobre o conceito *différance*, que Derrida (2006) extrai das reflexões em torno do **Cours de linguistique générale** (1916), de Saussure:

O termo *différance*, que Derrida apresenta (...) alude a essa alternância indecível e não-sintética entre as perspectivas da estrutura e do evento. O verbo *différer* significa diferenciar e diferir. *Différance* soa exatamente *différence*, mas a terminação *ance*, que é usada para produzir subjetivos verbais, faz dele uma nova forma, significando “diferença-diferente-diferimento. (CULLER, 1982, p. 112)

Fala e escrita são, como dois em um, remédio e veneno, potências que se atualizam, de uma forma ou de outra, de acordo com o contexto e os agenciamentos da enunciação<sup>48</sup>. A fala - transmissão de pensamentos, sentimentos, percepções - forma corpo no som, produzindo, sobre a consciência do homem e na do Outro, imagens do pensamento<sup>49</sup>. Se pensamento forma corpo, escreve-se.

O corpo sonoro da fala e o corpo gráfico da escrita distinguem-se somente na matéria que os constitui<sup>50</sup> - “E sua voz é no som em que fala indecifavelmente metálica” (DIONÍSIO, 1981, p. 44). O som torna-se corpo da voz, como se ela mesma já não o fosse e pudesse se apreender somente na qualidade sugerida pela analogia com

---

<sup>46</sup> Para Derrida (2005, p.16), o problema da tradução do termo grego movimenta essa filosofia, visto a pluralidade de sentidos a que o termo “arquiva”.

<sup>47</sup> Na língua francesa, Derrida explora a semelhança fonética/gráfica entre *différence* e *différer*. *Différance*, assim, designa tanto uma diferença “passiva”, já existente, como a condição da significação quanto um ato de diferenciação que produz diferenças.” Vale acrescentar que, agregado a isso, temos outro ingrediente importantíssimo ao conceito: *différer*, conforme o *Petit Robert*, “*retarder, remettre à un autre temps*”, que se traduziria por adiar. *Différance* é o jogo da diferença, da diferenciação e do adiamento do sentido, que o conceito comunica.

<sup>48</sup> - Derrida (2005, p. 103): “A escritura e a fala são, pois, agora, dois tipos de rastros, dois valores do rastro: um, a escritura, é rastro perdido, semente não viável, tudo o que no esperma se gasta sem reserva, força extraviada fora do campo da vida, incapaz de engendrar, de se repor e regenerar a si mesma. Ao contrário, a fala viva faz frutificar o capital, ela não desvia a potência seminal para um gozo sem paternidade.”

<sup>49</sup>. O ato de pensar e a imagem que dele resulta perfazem o movimento da dobra, assemelham-se, portanto, na corporificação: “É nesse sentido que se diz que pensar e ser são uma mesma e única coisa. Ou melhor, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser.” (DELEUZE; GUATTATI, 1992, p. 38). Reflete Silva (2007, p. 21) sobre a questão: “Os conceitos não nascem no plano de imanência mas com a filosofia, enquanto o plano é a própria instauração da filosofia: é um movimento duplo como pensar e ser” (SILVA, 2007, P. 21).

<sup>50</sup> Segundo a biofísica, o som forma-se nas cavidades da laringe, da boca e do nariz, animado pelo ar vindo dos pulmões e que faz vibrar as cordas vocais. Ainda, alguns estudos da Física discutem o conceito de massa e, portanto, de corporeidade do som. Por exemplo, se uma sala está fechada e, nela, existe um som muito potente que faz vibrar paredes, janelas e portas, pode-se então concluir que as ondas sonoras

o metal. Nessa maneira de referenciar a voz, parece-nos, existir em sobreposição e justaposição de recorrências semânticas, estabelecendo-se, no espaçamento da frase, agenciamento e devir.<sup>51</sup>

Na enunciação nolliana, notamos a utilização de expediente análogo, quando, em uma cena de rusgas entre o narrador e Afrodite, as imprecisões dela se manifestam “por sua voz possessa” (NOLL, 1997, p. 150). Na expressão, encontramos uma duplicação: toda voz possui corpo, porque som é corpo, e é propriedade de um corpo, pertence a alguém, mas, no acontecimento da possessão, a voz atenua-se e quase desaparece para dar lugar a uma exterior, que se sobrepõe a ela, embora se possa ainda ouvir a primeira (rumor, ruído, ruína, fragmento, semente etc.) na segunda. Rastro é devir. “O rastro (puro) é a diferença.” (DERRIDA, 2006, p. 77)

Noll e Dionísio deixam rastros. No primeiro, as súbitas intervenções de seqüências narrativas agenciam os ditos, desdobramentos da mesma história, fazem falar de novo, em sua diferença, arquivos diversos, por isso, dizemos, os significantes flutuam na superfície, no eixo da horizontalidade, pela contigüidade estabelecida entre eles, contaminação incessante que leva para frente e para trás, reinterpretando os discursos circulantes no plano da realidade. Novas histórias dispostas numa geometria barroca, (falsas) casualidades do núcleo irradiado estabelecem a voluta textual.

Dionísio catalisa imagens do pensamento; o devir é sempre meio, o entre, pelo qual a presença se produz: “A meio da noite correrão as mãos dele mais do que pode a música. [...] O cantor serrano estará ali por muito tempo. Uma noite, talvez. Os outros velam-no até à última palavra” (DIONÍSIO, 1981, p. 26). A persistência da voz é assegurada pelo trabalho das mãos: a relação metonímica entre voz, corpo e viola dá passagem à metaforização da escrita e ativa também os arquivos. Os dedos agem as cordas da viola ou as teclas do piano (que escondem cordas), realizando concomitância

---

formaram massa e ocuparam o espaço da sala, a ponto de fazê-la vibrar, buscando o rompimento, a expansão para fora.

<sup>51</sup> “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam” DELEUZE; GUATTARI (1995, p. 29). O agenciamento constitui a intervenção do signo no “regime do significante”, estabelecendo o jogo de intervenções recíprocas, estabelecendo contaminações de sentido. Horizontalidade e verticalidade estariam, em nossa opinião, correspondendo à correlação entre as cadeias metonímicas e metafóricas do discurso. Quanto ao devir, esclarecem os autores, não se trata de futuro nem de recuo (involução), acontecimento contínuo é meio, está no “entre”, posição dos signos que recorrem e recortam uns aos

de leitura e escrita: partitura-pauta-escritura; eclodindo, desse agenciamento, a energia da superação: “Vê-se estremecer o braço da viola, ou mesmo todo corpo dela.” (DIONÍSIO, 1981, p. 25)

O corpo-violão acorda o cancionero medieval, com seus enredos amorosos entremeados de refrãos - “Sem dúvida, o seu canto existe só.” (DIONÍSIO, 1981, p. 26) O cantor serrano tem a posse do canto que, a ele, vincula-se na unicidade do acontecimento. Todavia o canto traz de volta a legião do cancionero, “porque somos muitos”. No texto, o narrador estabelece conhecimento<sup>52</sup>, por meio dele se constrói a pauta-escritura que se realiza na transmutação dos corpos.

Esse trabalho de transmutação dos corpos é obra do *phármakon*, que, lembra Derrida, é o meio da reversão. O mesmo e o Outro, o dois em um, fala e escrita, remédio e veneno, afirmação e negação. O manto e o que está sob o manto são, no gracejo socrático, *phármakon*: a ambivalência projeta-se, antropomorficamente, no andrógino, que abriga em um só corpo os contrários. O *phármakon* abarca toda a doutrina dos líquidos e sólidos, do que se acomoda e resiste a qualquer acomodação. Reflete Derrida

que não se pode na *farmácia* distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc. Pensado nessa reversibilidade original, o *phármakon* é o *mesmo* precisamente porque não tem identidade. E o mesmo (é) como suplemento. Ou como diferença. Como escritura. (DERRIDA, 2005, p. 122)

Quando atualizadas, fala e escrita corporificam-se, dispersando-se nas linhas sinuosas de um mapa.<sup>53</sup> “A estrutura geral do rastro” é “a estrutura da relação com o outro, o movimento da temporalização e a linguagem como escritura” (DERRIDA, 2006, p. 58). Na extensão disseminadora da linguagem, os signos são corpos que se tocam e, nesse tocar, deixam, uns nos outros, “traços sem rota” (NOLL, 1997, p.77), produzindo identidades e diferenças entre significantes e/ou entre significados.

---

outros. O devir é acontecimento, virtualidade na atualidade do signo, agenciamento, ou, na terminologia foucaultiana, seriação interminável.

<sup>52</sup> Narrador “deriva do vocábulo latino “narro” que significa “dar a conhecer”, “tornar conhecido”, o qual provém do adjetivo “gnarus”, que significa “sabedor”, “que conhece”. Por sua vez, “gnarus” está relacionado com o verbo “gnosco”, lexema derivado da raiz sânscrita “gnâ” que significa “conhecer”. O narrador é a instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador.” CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 12 de maio de 2008.

<sup>53</sup> “A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto. [...] A linguagem é um mapa e não um decalque.” (DELEUZE, 1995, p. 14.)

No corpo da linguagem, encontramos materialidade de conexões e desconexões, simultaneidade de presença e ausência, mostrar e ocultar, dizer e desdizer, revelando a estrutura simbólica trazida pela noção de um sistema flutuante, lugar de deslizamento e de acaso, no qual a significação presume a suspensão e o diferimento, o acaso do jogo e da repetição dos signos. Deleuze propõe: “Não há dúvida de que este sentido imaterial é o resultado das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações e paixões.” (DELEUZE, 2003, p. 89)

Esse corpo é solo: rotas e dispersões<sup>54</sup> da homologia entre corpo humano<sup>55</sup> e escrita literária. A estrutura dos rastros da relação simbólica (do dentro e do fora, da fala e da escrita, da vida e da morte, da memória e do esquecimento, do veneno e do remédio, do eu e do outro,) elege o corpo lugar, talvez privilegiado, em que a experiência do signo vem se instalar (SILVA, 2007). Não é ele “transdutor de signos”? Centro de irradiação de forças centrípetas e centrífugas? Afirma Deleuze (2003, p. 90): “Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração.”

O corpo humano (o início transporta na duração o próprio fim) e o corpo literário secretam identidades transitórias de diferenças; alimentam a metamorfose no ciclo das horas, na absorção e expulsão diária de inúmeros signos, nas fronteiras onde se recupera o que se inscreveu no solo e ainda se deixam ver as ruínas gravadas na memória<sup>56</sup>. A unidade da escrita desfaz-se em novo acontecimento e se refaz, no mesmo ou em outro lugar, transitando; por isso, configura a multiplicidade do mesmo (DELEUZE, Gilles, 2001). O conceito Uno-Múltiplo<sup>57</sup>, inspirado por Nietzsche (NIETZSCHE, Friedrich (s/d, p. 51)<sup>58</sup> e estabelecido por Deleuze, elucida-se assim:

o múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sistema constante do único. O múltiplo é a afirmação do uno, o devir, a afirmação do ser. A afirmação do devir é ela própria o ser, a afirmação do múltiplo é ela

---

<sup>54</sup> Como provocação, o mapa se assemelha ao labirinto. O mapa serve para encontrar a localização, mas não se descarta a possibilidade de que sua utilidade pode ser corrompida e levar o homem a outro lugar.

<sup>55</sup> “[...] o corpo, pois constitui o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos em presença – de entre os quais é necessário não esquecer os sociais [...] O permutador de códigos é o corpo.” (GIL, 1997, p. 23)

<sup>56</sup> De acordo com o anedotário jesuítico do Brasil colônia, não foram os rastros do que se inscreveu na areia e, depois, trasladou-se para o papel, a origem de **De Beata Virgine Dei Matre Maria** (1563), uma das mais belas composições de Anchieta, quando se encontrava refém dos Tamoios na praia de Iperoig?

<sup>57</sup> - Em seu trabalho, SILVA (2007, 19-27) esclarece este conceito de Deleuze (2001), com outros, como, por exemplo, o conceito de *devir*, nas outras obras do filósofo.

<sup>58</sup> Artaud (1991, p. 47-48) apresenta concepção semelhante: “Ter o sentido da unidade profunda das coisas é ter o sentido da anarquia – e do esforço a fazer para reduzir as coisas levando-as à unidade. Quem tem o sentido da unidade tem o sentido da multiplicidade das coisas, da poeira de aspectos que há que atravessar para se poder reduzi-las e destruí-las.”

própria o uno, a afirmação múltipla é maneira pela qual o uno se afirma. (DELEUZE, 2001, p. 39)

Quando Deleuze (1992) afirma que o ato de pensar institui a matéria do ser, podemos concluir que fala/escrita e os corpos que lhes são próprios nascem juntos, não existindo mais a dualidade entre o imaterial e o material, o espírito e o corpo; o pensamento se apresenta na forma em que se constitui, seja sonora ou gráfica. Particularmente, ao falar e escrever, o pensamento toma consciência de si mesmo pelos corpos que o transportam, e que, por sua vez, somente se efetivam porque o corpo do homem animou-se de um desejo que o põe funcionando. “Toda palavra”, falada ou escrita, “é física, afeta imediatamente o corpo” (DELEUZE, 2003, p. 90).

O corpo, que detém as potências de fala e escrita, move-se pelo desejo (SILVA, 2007, p. 29). Assim, o corpo humano e o corpo literário suportam a identidade e suas diferenças, que emergem no jogo do diferenciar e do diferimento, causa e consequência da repetição; estão em contínuo processo de dispersão de forças: “Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso”. (DELEUZE, 2001, p. 62). O caráter relacional e iterativo da linguagem prolonga-se nestas linhas do mesmo autor: “No lugar de trocar o semelhante e de identificar o Mesmo, *a verdadeira repetição autentifica o diferente.*” (DELEUZE, 2005, p. 22-23)

O “regime do significante” recobre, como sabemos, toda a semiologia, mas, no caso do significante literário, a *différance* eleva potência e ato. A literatura, então, impetra ações junto a outros corpos, afirmando seu caráter relacional. Cada acontecimento literário, enquanto particularidade, remete seu corpo singular à universalidade da biblioteca, que se atualiza em um movimento reagente a essa força com a qual mantém contato.

A condição fundamental da literatura é, então, a iterabilidade. Mas, se a iterabilidade<sup>59</sup> mobiliza toda linguagem, qual a diferença? A literatura é morada do corpo da paixão, do corpo desejante, que instaura a criação e a vontade de transmutar os corpos: a voz (a legião, a multidão) e a escrita (o signo, o livro, a obra, a biblioteca e o arquivo). Por ser imperiosa, movida por secreções misturadas, a literatura viola-se e

---

<sup>59</sup> - Silva (2007, p. 44), citando Derrida, explica as etimologias de “*iter*” (novo) e “*itara*” (outro, no sânscrito), o que supõe a ação da *différance*, implícita à imagem nietzschiana do eterno retorno: a multiplicidade do Mesmo, retornado. É oportuno destacar a analogia entre o conceito de iterabilidade com o de *unheimlich*, em Freud.

contamina-se, e, nessa auto-afecção, propaga-se como vírus.<sup>60</sup> Essa língua de fogo é *phármakon*: não sendo mentira nem verdade, mas ambas, sua existência flutuante ameaça o sistema mesmo do qual participa (e interroga a razão, diria Foucault), colocando sempre em evidência a linha tênue que separa realidade e ficção.

### 3.1.1 Composição do arquivo

Piglia estimula-nos o *hodós*, essa diligência esconsa. É nosso dever seguir e dar passagem à opinião<sup>61</sup>, escapando da *doxa*.<sup>62</sup> Se crítica é autobiografia, e, com isso, a distância entre sujeito e objeto diminui, parece provável que, dependendo dos humores que presidem cada ato de ler, o movimento de aproximação arrisca misturar-se; ato de amor e ódio ao nosso *corpora*, lassidão que acomete durante a leitura, sensação de

---

<sup>60</sup> Na década de 80, discutiu-se bastante a linguagem do ciberespaço e hipertexto. Uma das motivações foi o lançamento do disco *Home of the Brave* (1986), de Laurie Anderson, *performer* norte-americana, que utilizou, no trabalho, a frase “*Language is a virus from a outer space*”, de William Burroughs, cujas reflexões afirmam a origem sideral da linguagem e dos vírus que, autonomamente, se imiscuem nela e se propagam sem controle na rede.

<sup>61</sup> Na **República**, Platão explica que a opinião encerra posição intermediária entre conhecimento e ignorância, sendo espécie de conhecimento sensível no nível da conjectura e da crença, porque inexistente a causalidade que a tornaria ciência. Porém, em **Teeteto**, Sócrates demonstra que a opinião é conversa da alma consigo mesma, em que consiste o pensamento. Desse modo, a ciência não passaria de uma espécie de opinião. Eis parte deste diálogo.

Sócrates – Assim, de acordo com tua opinião, é possível conceber uma coisa como diferente, não como ela é em pensamento.

Teeteto – É possível.

Sócrates – E quando algum pensamento se engana desse jeito, não será forçoso imaginar as duas coisas ao mesmo tempo, ou apenas uma delas?

Teeteto – Necessariamente: ou como simultâneas ou como sucessivas;

Sócrates – Ótimo! Mas por pensar entendes a mesma coisa que eu?

Teeteto – Que queres dizer com isso?

Sócrates – *Um discurso que a alma mantém consigo mesma, acerca do que ela quer examinar. Como ignorante é que te dou essa explicação; mas é assim que imagino a alma no ato de pensar: formula uma espécie de diálogo para si mesma com perguntas e respostas, ora para afirmar ora para negar. Quando emite algum julgamento, seja avançando devagar seja um pouco mais depressa, e nele se fixa sem vacilações: eis o que denominamos opinião* [grifos nossos]. Digo, pois, que formar opinião é discursar, um discurso enunciado, não evidentemente, de viva voz para outrem, porém em silêncio para si mesmo. E tu, como te parece?

Teeteto – A mesma coisa.

Cf. Versão eletrônica do diálogo platônico **Teeteto**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

impotência diante da ordenação que vem de fora. Aceitamos a hipótese da escrita enquanto corpo que se agrega em muitos espaços, como no do livro. O livro seria o objeto em que enunciados diversos se encontram num concerto sonoro e gráfico, que, todavia, necessita de um maestro que os agencie a fim de que nasça a obra. (BLANCHOT, 1987, p. 196-197)

Essa ordenação interna do livro, que esconde a obra, constitui o arquivo. Uma biblioteca possui livros que, internamente, são arquivos, conceituado aqui como o conjunto de enunciados recortado pelo autor e agenciado pelo leitor. Estão, na biblioteca, os livros, e, nos livros, enunciados mortos, à espera do ato que os ressuscite, e atuem alimentados pela dominante energia da leitura. Conforme Foucault:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, **mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas**, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. [...] O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido: **é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá**, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre da ressurreição: é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa: é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de *um* discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio *do* discurso mantido, **é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria**. (FOUCAULT, 2005, p. 147, grifos nossos)

Tal conceito mantém com o de *différance* estreita relação. Não se chega ao arquivo sem a iterabilidade, partindo do suposto de que ela sempre estabelece diferença entre o acontecimento anterior e sua manifestação segunda, nas “figuras distintas” e “no corpo em que se dá”. Na flutuação do discurso literário<sup>63</sup>, o arquivo constitui-se de ampliações, reiterações e correções. As figuras são sempre modos de relacionamento - metonímia, metáfora e alegoria – e nos textos de Noll e Dionísio são invocações e

---

<sup>62</sup>. Em *Mitologias*, discute-se a desmistificação do discurso crítico que oculta o que pretende elucidar. (BARTHES, 1985)

<sup>63</sup> Deleuze (2003, p. 306): “Não se trata das influências que sofremos, mas das insuflações, flutuações que *somos*, com as quais nos confundimos.”

alumbramentos, trânsitos de múltiplos textos de cultura. Os discursos fazem corpo a corpo, enfrentam-se em um combate na superfície da página, solo e território da escrita.

É necessário levantar o “manto”, enfrentar o *phármakon*<sup>64</sup>, para chegarmos ao arquivo? Não há de ser tarefa de leitores também embusteiros? Talvez a melhor estratégia de leitura, para levantarmos os mortos dos arquivos de Noll e Dionísio, seja a voracidade, decisão afirmativa de desarticular as narrativas e rearticulá-las<sup>65</sup>, na tentativa de encontrar abrigo junto ao que “é-não-é transparente” (DIONÍSIO, 1981, p. 16); avizinhandos desse corpo que se vê e não se vê, expresso pela metonímia do vestido.

Por que essa estratégia? Antes, dissemos, leitura é violação; por outro lado, encontramos certa simetria entre o modo de leitura desejada e o que há nos textos. Noll e Dionísio trazem a voracidade dos corpos no corpo voraz da escrita que é *renversement*<sup>66</sup>, o deitar fora, pôr ao chão, derrubamento de categorias e sistemas dos enunciados. Lancemos mão de mesmo expediente, aqui a virtuosa moderação talvez não consiga penetrar, descer ao abismo, vasculhar o interior (voracidade e saciedade, nos autores, surgem triste desastre). Mas, ainda assim, furiosos, penetraríamos rachaduras e desníveis? Descobriríamos a vocação escatológica em meio e sob o solo que os sustenta?

Os enredadores e embusteiros de Noll e Dionísio, à necessidade que os impele caminhar, percorrem a cidade e recortam seu mapa. Eles o fazem e de maneira cruel, cremos, porque não têm escolha. O desejo anima seus corpos. É o erotismo desabrido dos corpos o responsável tanto pela dispersão como pela resistência à morte. O desejo é força da recusa e, esta, investida de energia destrutiva, se reinveste no desejo de apropriação e transmutação dos corpos, na tradução da experiência fragmentada e na escrita como salvação. O narrador havia dito que era “portador do olhar que resgata o encanto até da mais ínfima esperança” (NOLL, 1997, p. 152). A decepção do confronto

---

<sup>64</sup> - Conforme Derrida (2005, p. 122): “E só há repetição possível *no gráfico da suplementaridade*, acrescentando, na falta de uma unidade plena, uma outra unidade que vem supri-la, sendo ao mesmo tempo a mesma o bastante e outra o bastante para substituir acrescentando.”

<sup>65</sup> No horizonte, claro, estamos nos referindo ao conceito de desterritorialização, proposto por Deleuze e Guattari em **Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia**. V. I. Trad. Joana Morais Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvin, 1996. O conceito, como dispositivo que produz acontecimento, consiste em permitir processos de reapropriação do território (desterritorialização e reterritorialização), ou seja, as multiplicidades da realidade na superfície do território (que expandem o capital na sua ordenação positiva, determinista e coercitiva) podem ser investidas de novo uso, insuflando energia na Máquina.

<sup>66</sup> Reflete-se que inverter a ordem, no ordenamento sintático, por exemplo, significa pôr em movimento outras configurações de significados e significantes. (DERRIDA, 2001b, p. 126)

com a realidade não elimina totalmente o afeto, que persiste na recusa; é o dispêndio da direção incerta, a semente traça uma esquiva trajetória.

As personagens de Noll e Dionísio, então, amam e odeiam a cidade onde sobrevivem, porque amor e ódio são feitos da mesma substância, segredada no fígado e dirigida ao coração, a bÍlis negra, que Aristóteles associou ao melancólico: “[...] sei hoje, e como sei, que eu apenas exacerbava os sentidos, que precisava dos grandes sentimentos como o ódio para me manter de pé e não morrer de inanição” (NOLL, 1997, p. 159). O ódio é *phármakon* do amor, seu aspecto recessivo, daí a necessidade de o narrador afirmar o amor sob a forma violenta e virulenta por meio da qual se entrega ao contato com os amantes. São relações de graus variados, não negamos; de uma forma ou outra, constituem-se de um afeto lasso. Na relação com Afrodite, ao contrário, projeta-se a idealidade do sentimento amoroso, procura do Um, da unidade. Dionísio se satisfaz em exaltar a alegria da destruição, estabelecendo coerência com a primeira epÍgrafe do livro, o fora destruidor encontra ressonância no interior, no corpo do texto. Os amantes choram; cada qual por motivos alheios, bem particulares; importa, no entanto, ressaltar que, deles, se desprendem humores negros, que se intensificam, quando, para além, a visão alcança os ocelos do gato putrefato. Cena de avessos: a quietude apaziguadora do mar se corrompe pela sujeira da praia, na imagem do gato, porque outros se alimentam dessa carniça: “[...] ‘destruir tudo é a única alegria’ ” (DIONÍSIO, 1981, p. 34). A atriz e o bardo se afetam. Mas o homem pede que ela parta e, se perguntasse o motivo, responderia: “ ‘Porque és a consciência física da minha solidão’ ” (DIONÍSIO, 1981, p. 35). Noll não deixa dúvidas sobre a terrível solidão humana, condição inerente e “intransferível” como o Éden de cada um. Dionísio sintoniza esse sentimento de mundo com o par brasileiro. Embora os amantes se amem - ou no torvelinho da fuga pelos diversos sítios de Lisboa e Portugal, ou, na aviltante errância pela cidade do Rio de Janeiro – eles, os que amam e se amam, estão sós.

São sentimentos humanos que explodem na cidade, não nos enganemos. Comparamos o corpo a uma cidade pulsante; igualmente, a escrita da cidade pulsa, pois, a transmutação da realidade faz emergir a cidade como solo e território similares aos orifÍcios, canais, protuberâncias do corpo. Ruas, avenidas, pontes, viadutos, monumentos, ruínas, becos, vielas, montanhas, rios, praias. Esta é a paisagem moderna, longe do passado agrário da colônia e da metrópole feudal. A cidade é a pulsação dos melancólicos: vagabundos, fugitivos, extraviados, excluídos, desertores - marginais (sem nome e sem rosto) vagam pela cidade. Eis a multidão, a legião. Assim, encadeiam-

se imagens, metáforas desdobradas, realizando a sobreposição alegórica. Corpo é cidade; cidade é corpo; corpo é escrita – enlace de signos pulsantes. No rosto da cidade industrial, conservam-se os sentimentos que se desenvolveram no amanhecer da cidade moderna: beleza, limpeza e ordem invertidas, subvertidas, revertidas, pervertidas. O poeta e a cidade. O trabalho do poeta é “cifrar” e “decifrar” a cidade, esclarece Benjamin (1994) sobre Baudelaire.

Bauman (1998) afirma que a modernidade se incumbiu da tarefa de constituir identidades. Contudo a identidade se projeta em um porvir, trata “da verdade de a existência ainda não se dar aqui, ser uma tarefa, uma missão, uma responsabilidade” (BAUMAN, 1998, p. 91). Se a identidade, o rosto, ainda não é, resta-nos caminhar para o fim. Diante dessa disposição em alcançar o objetivo, que não se sabe mais qual é, dada a impossibilidade de se projetar em uma realidade assaz flutuante, o indivíduo cai na armadilha, na armadilha da cidade, com a qual se relaciona de forma ambivalente. Vejamos o comentário:

Daí o assombroso caso de uma cultura absorvida numa luta de unhas e dentes com a realidade social que se presumia, como devem fazer todas as culturas, que refletisse e servisse. Nessa desarticulação e na decorrente inimizade entre a cultura e a existência reificada, a modernidade talvez esteja sozinha dentre as disposições societárias conhecidas. Pode-se seguramente definir a modernidade como uma forma de vida marcada por tal desarticulação, como uma condição social sob a qual *a cultura não pode servir à realidade senão minando-a*. (BAUMAN, 1998, p. 99)

Ainda existe esperança? É o retorno do que foi dito. Sim e não. Ao apostar em uma “ética-para”, enquanto endereçamento afetivo na relação com o Outro, nos possibilitaria dizer sim, há esperança. Noll acredita no saber literário, no seu poder de redimir “o que a vida tem de precário e de absurdo, de traiçoeiro e insolúvel” (DIONÍSIO, 1981, p. 65). Eis como argumenta: “eu minto. [...] Menti por quê? É que alguma coisa se retarda; preciso então preencher esta espera com histórias [...]” (NOLL, 1997, p. 171). A que espera se refere? A do futuro enquanto promessa? Ao filho que não virá? As circunstâncias da modernidade e da alta modernidade instituem o adiamento como norma, a poupança a ser desfrutada no futuro, o futuro glorioso da aposentadoria, com a qual o homem, presumidamente, escaparia ao fardo do trabalho.

O mal-estar da alta modernidade prolonga, diferentemente, circunstâncias opressoras e coercitivas que se manifestaram nas cidades de outrora. Escolhemos o diálogo com Kafka e, assim, para benefício de Noll e Dionísio, comentemos a imagem

da cidade fechada usada pelo escritor tcheco, excitando imagens de outros autores, agenciando o arquivo.

Em **Na colônia penal** (1996), o edifício se assemelha ao Castelo de Silling<sup>67</sup>, retornando à retórica sadiana. Nos dois sentidos, o cenário de clausura obstrui o sentido no corpo e na escrita. Nada casualmente, convidaram-se o juiz, o nobre, o político, o padre. O marquês ordena falarem as instituições que lhe impuseram o confinamento na Bastilha e no hospício de Charenton. Pressões sobre os corpos se forjam nos discursos em circulação na sociedade fechada do *Ancien Régime* e na burocracia do Estado europeu na virada do século XIX para o século XX.

O oficial kafkiano opera o rédito do castelo na colônia, porém, numa outra montagem enunciativa, já dissemos. O antigo comandante guarda o poder de ressuscitar a voz da legião, linhagem à qual pertence, e fazer funcionar a maquinaria da linguagem. Seu silêncio e a prolixidade das historiadoras do marquês, matematicamente, construídos nos discursos, encetam a mesma retórica; precipitam, como diz Barthes (1990, p. 135-138), a primeira enunciação em uma segunda diferencial. Da palavra fluante, emerge o discurso da sátira na boca das instituições sociais, a enunciação coletiva.

Realiza-se a mimese desviada do primeiro que impulsiona o movimento de outros signos. Assim, a escritura de Sade se dispersa, pode ser lida em Kafka, e, na ocorrência subliminar da alusão, um em nome do outro ativam o *crudu*. Em questão, o câmbio de ações e funções; são atores e espectadores, ouvem e vêem. O deslocamento de funções, no teatro da crueldade de Artaud<sup>68</sup>, consiste em levar o espectador a identificar-se com o ator (personagem), colocar-se em seu lugar, como se fosse possessão mediúnica.

A alternância de papéis deixa fluir a energia da inversão e perversão, diz-se novamente a cena: no paroxismo do transe, o espectador-personagem deixa a arte e ganha a vida, renasce na morte iluminada. É preciso que o espectador seja possuído, seja tocado e isso se deve à totalidade dos códigos cênicos. Ao criticar a primazia da palavra, no teatro clássico francês, em detrimento dos outros agentes da encenação,

---

<sup>67</sup> Cenário de **Os 120 dias de Sodoma** (1785), escrito pelo Marquês de Sade.

<sup>68</sup> Muito embora o esforço de aproximação, a crueldade de Sade assemelha-se à de Artaud apenas no que tange ao aspecto da encenação. Em Artaud, a crueldade reveste-se de valor afirmativo, libertador. Em Sade, ao contrário, banaliza o mal, que, de maneira alguma, traz novidade, se consideramos o horror produzido sob o Absolutismo. Seu valor reside no uso da razão para mostrar-lhe sua própria fenda, aquela parte recessiva que ela guarda e a transforma, “a caso de”, em seu contrário. Foucault, em **História da loucura** (1961), discute apropriadamente o tema, devassando os perigosos mecanismos da razão.

Artaud resgatou a dimensão antropológica do teatro e, com isso, deu estatuto novo à palavra. A destruição da palavra, por assim dizer, foi ato sublime de criação; explodindo-a, ele a viu no esplendor do silêncio<sup>69</sup> que se escondia sob a crosta dos clichês que a dominavam.

Na recorrência, o cenário do castelo atualiza-se no da colônia, um dentro do outro migram, deslocam-se no trânsito de imagens recortadas do arquivo, chegam até ao nosso *corpora*. Rio de Janeiro e Lisboa agem como cenários da enunciação do *crudu* rédito de Noll e Dionísio. Nos agenciamentos discursivos, “fragmentos-sementes-ruínas” dos primeiros atuam nos segundos, congraçam peculiaridades no predomínio do discurso indireto em que vozes alheias fazem ouvir ulterior diapasão. Os réditos giram réditos (ditos e já-ditos)<sup>70</sup>. Novas “variáveis se relacionam de determinado modo em um dado momento, os agenciamentos se reúnem em *um regime de signos ou máquina semiótica*.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23)

Narradores e personagens são atores e espectadores: “o palco é a rua” (NOLL, 1997, p. 121); testemunham o trabalho das forças da realidade que arruína a cidade e inscreve nos corpos a homologia do desmembramento, disseminando na literatura seus signos-significantes; atores-espectadores assistem ao espetáculo da própria existência errante, resultado da experiência de fragmentação nas sociedades recém-libertas de estados totalitários. As personagens demonstram sentimentos equivalentes:

[...] estamos na Cidade e ninguém tá aquela hora pra receber um casal que pede apenas um banho [...]

[...] qualquer coisa que significasse minha cidadania há tanto aviltada pela Cidade [...]. (NOLL, 1997. p. 36; 37)

O homem pôs-se às voltas por tumultuosos sítios da cidade.

[...] nunca se morre numa cidade [...].(DIONÍSIO,1981. p. 28; 44)

Brasil e Portugal – segmentados nas cidades-palco - se percebem escombros e fraturas sociais e políticas. É na cidade, em seu movimento desumanizador, que,

---

<sup>69</sup> Cf. ARTAUD, Antonin. Trad. Teixeira Coelho. **O teatro e seu duplo**. São Paulo; Max Limonad, 1984. VIRMAUX, Alain. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. **Artaud e o teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. Não seria oportuno recordar “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade, para quem “no reino das palavras”, os poemas estão “sós e mudos, em estado de dicionário.”

<sup>70</sup> Não fazemos aqui distinção operatória entre “ditos” e “já-ditos” (COMPAGNON, 1996b); consideramos equivalentes ambas as nomenclaturas para designar enunciados enviados que, posteriormente, voltam à cena da escritura.

conforme Treece<sup>71</sup>, desqualifica-se o sujeito e, particularmente, nas obras de Noll, de duas maneiras entrelaçadas: 1) *encarceramento*, de que é vítima desde o nascimento, na burocracia de seu registro civil, na certidão de nascimento (número a mais nas estatísticas) que enceta a identidade sumária; 2) *exílio*, entrevisto como **exclusão** dos que não se encaixam nos regimes do corpo e do espírito, ou **deserção**, quando o sujeito deserta por cansaço ou veemente recusa. Todavia, o comentário do tradutor de Noll se aplica amplamente à narrativa de Dionísio. Neste também há encarceramento e exílio, exclusão e deserção; o sujeito que se viu traído, excluído do país em que habita como desterrado, ressoa sentimentos das personagens de Noll.

Rio de Janeiro e Lisboa identificam a clausura da cidade sitiada, desenham o conjunto de metáforas e metonímias articuladas e desarticuladas, entrelugar de paradoxos, trânsito de imagens tensionadas. Nada é o que é. Profanação e sagração impõem o óbolo narrativo - fábula e parábola -, desviando a fortuna alegórica que subsidia uma e outra. “- Que nome é o teu?”, pergunta Cristo ao homem possuído, “Meu nome é Legião, porque somos muitos” (MARCOS, 5, 9.), responde. Novo dito: “[...] sou todos, e quando menos se espera, ninguém. Meu nome não” (NOLL, 1997, p. 40). O homem de Dionísio se nega igualmente a fornecer a cifra: “[...] o dia de hoje começou há muito tempo e as pessoas de que fala são possivelmente uma só” (DIONÍSIO, 1981, p. 30). Cristo peregrino, estrangeiro, vagabundo, revolucionário: disseminador de signos, in-corporador de mito e redenção, na liturgia transformada da missa.

A legião dos sem nome forma os dois pólos da cena: sujeitos-enunciadores e sujeitos-enunciados, comandantes e comandados, todos os desgraçados do regime alienante do capital. O cenário, em todo caso, deixa-nos o rastro da antiga cidade fechada na presumida abertura da cidade moderna; na ausência autocrática, a presença democrática. Muralhas, portais, avenidas, pontes, rio e mar assentam uma paisagem em que o encarceramento persiste indômito. Olhar para onde? Olhar para quê?

Na encenação da cidade sitiada, notamos semelhanças nos pares “libertinos e comandantes”, “serviçais do palácio e funcionários da lei”, “seviciados e supliciados”. Os primeiros possuem corpos e instrumentos de produzir dor e prazer. Os segundos executam ordens, são as ordenanças do poder.<sup>72</sup> Seviciados e supliciados (massa de

---

<sup>71</sup> Cf. TREECE, David. Prefácio. In NOLL, 1997, p. 8-9.

<sup>72</sup> Caberia, em outro momento, indagar sobre a relação entre o poder e lei nas séries de Kafka; termos que não se correspondem exatamente, o primeiro degenera o segundo, introduzindo o desvio.

expropriados de alma e corpo) podem ser os mais alienados, não têm nome, não carregam insígnias, desconhecem a letra, são atores da exemplificação.<sup>73</sup>

Em um regime fechado, os fora-da-ordem atualizam a filosofia da alcova no salão dos filósofos, a passagem necessária (sem a qual este mundo marcado por minuciosas regras não teria valor) da cena privada à pública; diante dos protocolos da lei, submetem-se à injustiça que grassa. O rito das historiadoras e a execução da sentença são encenações *ob-scenas*<sup>74</sup>, engendrando mal-estar, justamente porque colocam audiência e assistência no olho do furacão: o que se ouve e vê ainda não é o que pode ser ouvido e visto. Ouvir e ver são extremamente importantes nesses contextos; são, por excelência, verbos da exemplificação, arremetendo vetores contra: a cultura judaico-cristã, no rédito do batismo e da extrema-unção; o Absolutismo, no rebaixamento do rei; a injustiça, na burocratização hipertrofiada da lei. Sumário: expiam a culpa, jamais explicitada, mas sempre presente.

Noll e Dionísio surpreendem, em suas narrativas, as esferas moral, cultural e política na exibição da cidade e do sujeito fragmentados no par *ditadura* (ditador) e *ditado* (dito). Estamos nos referindo, certamente, a ruínas, restos e rastros. A ditadura exige correspondente atuação sem perguntas; sujeito barrado, impedido em todas as instâncias de indagar, de perguntar, para lembrarmos Novalis e o pensamento livre - mergulhadas. Os discursos do poder prefiguram, ainda, na alta modernidade, o sonho da pureza, projetada em termos de beleza, limpeza e ordem, segundo Bauman (1998, p. 7). Beleza de alma e corpo, limpeza de corpo e alma, ordem na garantia da repetição sem desvios (fazer sempre o mesmo da mesma maneira). Esses ingredientes formam o poder dos discursos, ocupados em normalizar, vigiar e punir.<sup>75</sup>

Tais grafias de cena constroem corpo e linguagem para que se tornem maleáveis; obedeçam e, conseqüentemente, adquiram dócil feição? Decerto. Mas o adestramento

---

<sup>73</sup> Desloca-se a fabulação de Sade, invenção de um “discurso imenso, fundamentado em suas próprias repetições” (BARTHES, 1990, p. 118) à parábola de Kafka, particularmente, a “Parábola da Lei”, no Cap. IX (“Na Catedral”), de **O processo**, em que o lavrador não pode entrar na Lei, nas Escrituras. No entanto a sentinela também não entra; embora seja funcionário da Lei, desconhece-a inteiramente, supõe o abade. Na catedral, reproduz-se a assimetria vivida por K em seu “processo”, jogado entre a Lei e a Justiça, adiamento da letra e do sentido. Kafka procede como Sade, ali, através da fábula-parábola; a repetição alegórica no espaçamento da letra esconde a verdade e avança infinitamente. (KAFKA, Franz, 1983, p. 201-223).

<sup>74</sup> Cf. CUNHA, Antônio Geraldo da, 2001. Da preposição latina “*ob*” (diante de), transformando-se em elemento de composição de vocábulos eruditos a partir do século XIX. DICIONÁRIO LATIM-PORTUGUÊS, 1998. Do Latim: 1) Adjetivo - *ob-scenus*, impuro, sinistro (século XVI); 2) Substantivo - *obscena, orum*, órgãos genitais masculinos); 3 – Substantivo – *scena, ae*, cena, espetáculo, cenário.

de corpo e linguagem encerra grande ambivalência: não se acomoda tão facilmente o que se fez para rebelião. Corpo e linguagem dobram-se, reduplicam-se; são soberbos produtores. Reconduzem audição e visão no desatamento e na distração, levam para outro lugar, rebelam-se.

Desatar e distrair são operações dos textos de Noll e Dionísio. Determinada energia se concentra, libertina e libertária, no jogo da enunciação; cenas se montam e se mostram na esgarçada da significação, na liquidez de secreções e excreções. Aquilo que se encena, exige, então, mediações para que se surpreenda o conjunto de forças atuantes no texto, pois os enunciados agenciam sempre novo movimento da enunciação, lançando a significação no “regime do significante”, em que o signo se desterritorializa e se reterritorializa em um *continuum* para escapar às coerções da sociedade capitalista (DELEUZE, 1996)<sup>76</sup>. Na economia imanente da linguagem, Deleuze anota:

Impressão de eterno retorno. Há todo um regime de enunciados flutuantes<sup>77</sup>, ambulantes, de nomes suspensos, de signos que espreitam, esperando para voltarem a ser levados adiante pela cadeia. O significante como redundância do signo desterritorializado consigo mesmo, mundo mortuário e de terror. (DELEUZE, 1995, p. 63)

O “regime do significante” fabrica enunciados na rede dos já-ditos, que, redundando, dão corpo à linguagem. Não há linguagem sem corpo<sup>78</sup>, não se chega ao corpo a não ser pela linguagem: “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, s/d, p. 51). Uno-Múltiplo, explica-nos Deleuze (2001), o que é e o que não é – *différance*<sup>79</sup> - cria corpo. O possuído tem um corpo que, por algum tempo, não lhe pertence. O corpo animado de outras vozes é disseminador (“meu nome é legião”). Contraditoriamente, quando se exorciza este corpo, ele se livra e não se livra dos demônios, e aquele que não tinha mais lugar, readquire o antigo direito de posse. Para onde vão os demônios? Vão

---

<sup>75</sup> A “ordem do discurso” subsiste em toda produção de Michel Foucault: **A História da loucura** (1961), **A ordem do discurso** (1970); **Vigiar e Punir** (1975); **Microfísica do poder** (1979); **História da Sexualidade**. v. I, II, III (1976, 1984, 1984).

<sup>76</sup> Discussão que ocupa a obra conjunta de Deleuze e Guattari.

<sup>77</sup> Em **Lógica do sentido**, Deleuze (2003, p. 69) afirma que, no paradoxo do não-senso, os signos estão em luta e em desequilíbrio: “Para dar conta desta correlação e desta dissimetria, utilizamos pares variáveis: ele é ao mesmo tempo excesso e falta, casa vazia e objeto supranumerário, lugar sem ocupante e ocupante sem lugar, “significante flutuante” e significado flutuado (...)”

<sup>78</sup> De acordo com Silva (2007), pode haver corpo sem literatura, mas não literatura sem corpo.

<sup>79</sup> Supra, nota 47, à p. 63.

atravessar outros corpos<sup>80</sup>, os dos porcos, diz a parábola; neles agora residem e neles irão propagar suas vozes:

Possuir, é dar a possuir e *ver* isso que é dado, vê-lo multiplicar-se na dádiva. [...] O eu é «dissoluto» porque, primeiramente, ele é dissolvido: não apenas o eu que é olhado e que perde a sua identidade sob o olhar, mas também quem olha e desse modo se coloca fora de si e se multiplica ao olhar. (DELEUZE, 2005, p. 14-15)

### 3.1.2 *O rédito e o dito*

O corpo pulsante da cidade se transmuta em corpo da literatura, repercussão de enunciados, impelidos pelo corpo. Fazer funcionar o arquivo exige o concurso de forças: das mãos, para abrir; dos olhos, para efetivar as escolhas; da língua, para ordenar a ressurreição. “A linguagem”, afirma Deleuze (1995, p. 12), “não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer.” E, antes: “A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem” (DELEUZE, 1995, p. 12). O que narradores e personagens concretizam senão ordenar pela nomeação? Nomear é trabalho da literatura, diligenciando três verbos sem os quais não se realiza: espaçar, autonomizar e “fantasmar”.

Suas forças agentes e reagentes dão origem, no ato enunciativo, ao espaçamento, à autonomia textual e ao fantasma, substantivos da exemplificação. Se os marginais, os sem-nome, exemplificam ordem e contra-ordem, esses verbos e substantivos correlatos autorizam cruzamentos e retornos, produzem quiasmas. Isso implica dizer que a superfície escrita forma-se por réditos e ditos, que são dispositivos diferindo quanto ao nível de atuação. O primeiro é ação, faz voltar, produtor de freagens e arrancadas, mudanças de percurso com que determinado enunciado dá vazão aos demais, enviando-

---

<sup>80</sup> Deleuze (2003, p. 300): “É enquanto ligado a um corpo, encarnado, que o espírito adquire a personalidade: separado do corpo, na morte, ele reencontra sua potência equívoca e múltipla. E é enquanto reunido a seu corpo, que o espírito adquire a imortalidade, sendo a ressurreição dos corpos a condição da sobrevivência do espírito: liberado de seu corpo, declinando seu corpo, revogando seu corpo, o espírito cessaria de existir, mas ‘subsistiria’ em sua inquietante potência. A morte e a duplicidade, a morte e a multiplicidade são pois as verdadeiras determinações espirituais, os verdadeiros acontecimentos do espírito.”

os a passado ou futuro textuais. O dito é efeito, o enunciado restituído, constantemente modificado, nas ampliações, reiteraões e retificações.

As forças geram enunciados ativos e enunciados passivos; porém, os enunciados redundam sempre. Para Deleuze (1995), a sociedade atravessa-se por diversos sistemas semióticos, portanto, estabelecem-se regimes mistos. Dentre os sistemas, a linguagem conduz palavras de ordem em circulação na sociedade; sempre se obedece a elas com a ingestão de determinantes morais, culturais e políticos. Palavras de ordem são ausências presentes. De forma geral, espriadas na escrita, temos nossos exemplos: o silêncio pulsante do antigo comandante de Kafka na boca do oficial; as transformações litúrgicas e bíblicas, as anotações dos mitos gregos e as remissões à ditadura recente em Noll; as evocações do cancionero e os lugares-comuns da Revolução dos Cravos em Dionísio; em ambos, as aventuras da sexualidade polimorfa. No entanto, passemos a algumas poucas ocorrências elucidativas da atuação do dispositivo do rédito e do dito, porque a eles voltaremos em outra seção.

Encontramos o narrador sem nome, numa enfermaria de um hospital público do Rio, sob o zelo extremado do INPS (nada fácil conter a ironia), e, de seu leito, a única visão é a do “corpo azeitonado” de um menino no viço dos dezessete anos. O narrador descreve a cena:

O menino costumava afundar o púbis num travesseiro que sempre trazia sob o corpo de braços, a bunda dele então se realçava a tal ponto que eu via naquela bunda meu único oásis da enfermaria, o único lugar possível de beleza e oração, um puro sangue se exalta, no pobre leito da enfermaria um berço, e este berço está necessitando de adoração; adoro aquela carne, comeria ela numa bandeja de prata, de ouro, de todas as riquezas do mundo, iguarias, as coxas brotando morenas em curvas de montes do Deserto, na mais completa aridez e desolação sendo adoradas como a Estrela. Anunciação de um anjo? Um anjo desvalido, com as asas quebradas prematuramente, que resiste apenas porque de verdade nele mora um anjo: cabeços suados e escorridos o anjo-índio dorme num repouso fronteiro, assim se entrega ao sono porque o fascina a deserção [...] (NOLL, 1997, p. 49)

Uma análise desse trecho não requer muito esforço para percebermos que, nele, se misturam registros diferentes, nos extratos culturais do agenciamento, produzidos pela energia erótica que lhe deu origem. Comparar aridez e penúria da enfermaria de um hospital público com o deserto, a serviço do prosaico, introduz uma antipauta na Escritura cristã, objetivando a inversão de valores. Deserto e Estrela, enquanto universais da pauta bíblica, remetem à fuga de José e Maria e ao nascimento do menino Jesus. Deseja-se estabelecer analogia entre a inocência do menino azeitonado à

inocência do Cristo menino, “anjo” que desceu a terra e, portanto, se fez homem, a fim de salvar a humanidade com seu amor. Cristo, ao fazer-se humano, sofreu uma queda, implícito que se sugere pelas “asas quebradas” do menino-anjo-desertor. Para além, outra associação possível, o menino pobre reverbera a pobreza material do Cristo peregrino, desvalido e marginal, deslocado em relação aos judeus do templo e em relação ao cidadão romano.

Porém, enquanto o Eros cristão visa à coletividade, e nenhum indivíduo particular, ou melhor, a todos os indivíduos sem distinção, o arroubo erótico do narrador, adorando o menino deitado numa manjedoura espúria, tem conotação explicitamente sexual. O oásis aqui sacia o desejo de penetrar aquele corpo e penetrar outra vez, devassando, o mistério cristão. É, sem dúvida, argumentação engenhosa. A metáfora do anjo da anunciação se corrompe no prosaísmo das andanças do menino entregador de drogas. “E eu mais uma vez espantado [...] com uma criança traficante de cocaína excitada com o mar” (NOLL, 1997, p. 58), o anjo dos paraísos artificiais da sociedade de consumo, com quem o narrador viverá um caso de amor, o “desvalido”, com as “asas quebradas prematuramente”, que morrerá uma morte indigna. Esse réditio, fragmento agente, fará voltar imagens da inocência e da pureza cristã, em diversas passagens, quando o narrador se lembra da própria infância como menino pio; quando se identifica com o Cordeiro de Deus e Anjo da Anunciação; ao se espelhar no menino-anjo morto; ao fazer voltar o compósito “menino-índio”, trazendo vozes da tradição literária em língua portuguesa e da tradição filosófica em geral.

O menino-anjo restará na memória do narrador, imagem que constantemente evocará, para enfatizar o afeto que os uniu; afeto capaz de unir a massa de desvalidos à qual integra. Em determinado momento de suas andanças, o narrador entra em um boteco no bairro da Saúde<sup>81</sup>, um dos mais antigos bairros do Rio e povoado pela classe média-baixa. Detrás do balcão, uma menina de treze anos adolece, mas com palpitações, “seu coração é grande demais para sua idade, cresceu, já não cabe no peito diz a matrona portuguesa” (NOLL, 1997, p. 68). De início, duas menções irônicas: a menina de sangue lusitano não ter saúde onde deveria encontrá-la; outra, a denominação usada para se referir à mãe da menina. “Matrona portuguesa” refere-se a Portugal, ao colonizador, mais precisamente. Em novo encontro, agora acompanhado de Afrodite, o

---

<sup>81</sup> Por motivos óbvios, existe similaridade toponímica entre inúmeras cidades, bairros e ruas de Portugal, e, particularmente, de Lisboa, com os do Brasil. Em Lisboa, no bairro da Mouraria, existe a Ermida de Nossa Senhora da Saúde.

narrador toma conhecimento da morte de Camila. No relato da morte desse anjo (o coração de Camila é grande em sentido próprio e figurado), em meio à ausência de pontuação, em um caos significante da sintaxe, narra-se assim:

[...] pobre Camila não deu um ai apenas caiu nos braços do menino que parecia estar esperando por Camila ali com os braços abertos doce menino que nunca mais vou esquecer, parecia um indiozinho adolescente que eu via na revista ainda lá em Portugal e que me dava vontade de vir para o Brasil, aquele indiozinho puro como a Natureza todo sorridente e curioso diante da fotografia, um indiozinho assim pegou nos braços a morte de Camila e não deixou que ela se ferisse na queda da morte, bom indiozinho bom. (NOLL, 1997, p. 114)

O rédito do menino-índio, no agenciamento do autor, levanta uma série de associações entrelaçadas. Camila seria um nome fortuito? Ou remeteria, com a inversão de gênero, ao romântico português Camilo? O indiozinho salvador de Camila restitui Peri, personagem de José de Alencar. Parelha de românticos, idealização, pureza, natureza. Na cena final de **O Guarani** (ALENCAR, 2004), quando a palmeira tomba, Peri, o “indiozinho puro como a Natureza” também segura Cecília, depositando-a nela, em meio ao “dilúvio” das imensas águas do Paraíba. Enquanto o menino-índio tenta “soprar vida boca a boca em Camila” (NOLL, 1997, p. 114), Peri murmura ao ouvido de Ceci – “Tu viverás com tua irmã, sempre!...” (ALENCAR, 2004, p. 431). Boca e ouvido, cavidades de trânsitos. Mas Camila não vive pelo menos em sua própria pele. A cena romântica se esconde e, talvez, renasça transmutada na cena final do banho no chafariz, o renascimento de Camila na pele de Afrodite. Noll redita a cena romântica, seria uma crítica? Em outra passagem, após a morte do menino, o narrador depõe certa literatura:

Eu deveria esperar somente um tiro no olho, o roubo do que me restava de coisas e de vida, o resto era carochinha, inverossimilhança pra se ler em etéreos romances, então me imaginando naquela estradinha com o menino me pareceu à primeira vista uma sensação de irrealidade lunática, lirismo de segunda, versão adocicada da vida. (NOLL, 1997, p. 57)

Se a crítica tiver alvo certo, e for o romantismo nativista, investe contra o sentimentalismo e a inadequação do romance de Alencar que, em tudo, apesar da presença do silvícola e da natureza exuberante, a cor local, não é suficiente para apagar o artificialismo da língua e os pudores europeus de Peri, impregnado do patriarcalismo feudal de Dom Antonio de Mariz. Por extensão, chega até Camilo Castelo Branco. Quantas mocinhas não se emocionaram com o desvelo de Peri? Tantas outras com os amores de perdição e salvação das heroínas de Camilo? Voltaremos ao arquivo literário

em momento oportuno. Outro desdobramento contra a *doxa* manifesta-se no tom jocoso do uso do diminutivo na boca da portuguesa, olhando de Portugal, da metrópole, do centro, numa fotografia, a bondade do selvagem, em tempos de reprodutibilidade técnica. Mudaram-se os séculos, mas não as mentalidades. A visão idealizada e equívoca do europeu persiste, e o outro será sempre o não-civilizado, portador da barbárie. E, encerrando nosso entrecho, não sabemos se ao luto por Camila não vem sobrepor-se o luto por Salazar<sup>82</sup>.

O trecho, ele todo, excita, ainda, mais um arquivo e, de forma indireta, atinge o núcleo, na dispersão da idéia de que a sociedade e o Estado modernos corrompem o indivíduo, atingindo sua hipertrofia na alta modernidade. Essa concepção primeira, desenvolvida pelo filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau, propagou-se no Iluminismo e possibilitou a irradiação de novas idéias, da literatura à filosofia, sobre o Estado, o contrato social, a liberdade e a fraternidade<sup>83</sup>. É de considerarmos a importância dessa evocação longínqua, *ma non troppo*, no texto de Noll, em cuja superfície, encontramos críticas às condições sociais no país, à falta de fraternidade e liberdade experimentada nas relações provisórias e utilitárias, aos efeitos ainda sentidos da coerção e repressão política, genericamente, aos discursos de poder, aos formatos vendidos pelos aparelhos ideológicos do Estado para moldar e cercear o indivíduo. Não é preciso dizer, supomos, que **A fúria do corpo** (1997) é a outra volta do parafuso, no retorno espiralado, o paradoxo do fantasma<sup>84</sup>. De um lado, a esperança simbolizada pela água, de outro, a desilusão com a notícia de que não existe tia no Sul, nem horta, os amantes permanecem confinados na cidade.

Dionísio age também. Seu trabalho é depor. Por um lado, dá testemunho da fuga e da deserção. O homem não tem paradeiro. Foge da ordem revolucionária, é contra-revolucionário. Foge de si mesmo: sua casa arruinou-se, caiu da torre, a Lâmina 16 da

---

<sup>82</sup> Não exploramos esta passagem em que se remete à imagem de Salazar, esbatendo a imagem de Getúlio Vargas, enaltecido pelo pai da personagem de Noll, em uma clara alusão ao populismo do Estado Novo, nos contextos do Brasil e de Portugal: “bebíamos à farta enquanto a matrona portuguesa nos contava do seu parto difícil e de sua vida de moça na aldeia portuguesa de Solos, a pobreza da família de camponeses, o pai que guardava o retrato de Salazar debaixo do colchão” (NOLL, 1997, p. 114); “o ato de ver constrói as águias metálicas encimando o Palácio do Catete (...) um tiro no coração ecoa longe (...) o cortejo transporta ao Pampa o corpo inchado de todos os pobres poderes” (NOLL, 1997, p. 187), trecho este no qual se reescreve o suicídio de Vargas.

<sup>83</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. São Paulo: Abril Cultural, 1978; **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

<sup>84</sup> Jogamos com a imagem do retorno em **The turn of the screw** (1898), de Henry James, em que os fantasmas, visíveis para as crianças, referem-se, no contexto, ao inconsciente e ao recalque.

desilusão. Enquanto espera o triunfo patético do trunfo<sup>85</sup> final, opera réditos. Todavia, ao contrário de Noll em seu excessivo jorro, a síntese da poesia contamina a prosa, a virulência subterrânea introduz vazios quase impreenchíveis. Os réditos. Na “Seqüência 3”, a grande Imperatriz, escondida no plano oculto, envia as quatro qualidades do feminino: formação, preservação, nutrição e transformação. Nas figuras da alegoria, estão a águia, que simboliza a ligação da Grande Mãe, a Terra, à Grande Obra da esfera superior, o cetro encimado pelo globo e pela cruz, mostra que essa senhora nasceu “para a realidade exterior como o Filho do Homem, e, finalmente, torna a subir ao céu como o Filho Espiritual, o Redentor.” (NICHOLS, 1997, p. 100)

Em **Bardo** (1981), não se encontram alusões ao cristianismo e ao catolicismo como as temos em abundância em Noll. Elas existem, dissimuladamente, na mobilidade movente da cifra. O homem, e acompanhado de uma rapariga que acabara de chegar, sentam-se e tocam-se. Ouvem então: “– É só putas e comunistas” (DIONÍSIO, 1981, p. 19). Essa provocação perturba o homem, que revida, luta com os tipos, e é tirado de lá pela rapariga. Ele ordena que ela não fale e que sorria. O narrador enuncia um meditativo, no qual se percebe a presença ausente da ressurreição e da redenção, como se lê no enunciado: “Viu que a luz do pó era incorruptível, embora no ar grandes máquinas triturassem pessoas indefesas” (DIONÍSIO, 1981, p. 20). Há, ao menos, dois envios nessa passagem. A frase iniciada pela conjunção remete à contingência histórica, à máquina da sociedade burguesa, aos resíduos opressores deixados pela ditadura salazarista, em uma breve leitura. O dito, na primeira oração, alude ao texto bíblico do Juízo Final e da ressurreição dos mortos. Na Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios, temos:

Semeia-se (*o corpo*) corruptível, ressuscitará incorruptível. [...] O primeiro homem formado da terra é terreno; o segundo homem, vindo do céu, é celeste. Qual é terreno, tais também os terrenos; qual o celeste, tais também os celestes. [...] Eis que vos revelo; todos certamente ressuscitaremos, mas nem todos seremos mudados. Num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta; porque a trombeta soará, e os mortos ressuscitarão incorruptíveis; e nós seremos mudados. Porque importa que este corpo corruptível se revista da incorruptibilidade, e que este corpo se revista de imortalidade. (I Co. 35-53)

---

<sup>85</sup> Lâminas ou, na origem, trunfos, as cartas do Tarô têm origem incerta, como mencionamos antes. Trunfos são textos pictóricos mudos, alegorias, que, segundo hipótese de Gertrude Moakley (NICHOLS, 1997, p. 20), teriam derivado de ilustrações de um dos livros de sonetos de Petrarca a Laura, cujo título dado foi **I tronfi**. Cada trunfo era vencido pelo outro, numa prova de resistência e superação, ritos de passagem da semente amorosa.

Incorruptibilidade e imortalidade não apenas significam que não morremos mais (porque neste sentido o condenado é imortal e incorruptível), mas que nos libertaremos do sofrimento corporal que o pecado trouxe ao mundo; que nossos corpos não estarão sujeitos aos males, ou à dor, ou quaisquer outras inconveniências a que possamos estar expostos diariamente. Essas considerações são feitas num outro registro, não tão devoto quanto poderíamos supor de uma alma lusitana. São palavras que (pronunciadas numa situação na qual questões morais e políticas agem conjuntamente) constituem a fala, que não se espera e surpreende o próprio homem em sua capacidade de dizê-la, e retêm a energia do texto primeiro, a voz do sagrado, a palavra de ordem.

Na “Seqüência 7”, a Lâmina 7 (O Carro) abre o “caminho do prazer”, conforme a estrutura do Tarô, depois do cumprimento da primeira fase, “caminho do livre-arbítrio”, preparando o indivíduo para a escolha representada pela Lâmina 6, “Os Enamorados”. Supondo que a escolha já tenha sido feita pelo homem, ele e agora a mulher do Portinho da Arrábida, tocados por Cupido a mando de Afrodite, sentem-se à vontade, para confidências recíprocas. Contudo, mais que a proximidade dos corpos, o afeto trocado é completamente ameaçador. O homem amou, declara no início o narrador (DIONÍSIO, 1981, p. 11-12), mas disso pouco restou, porque não se lembrará, “foi uma bola batida”. Não podemos dizer que inexista energia erótica, dirigida ao outro, a ética do “existir-para”, tal como descrita por Bauman (2007); existe, cremos, também em Dionísio quanto em Noll, afetos mal dirigidos, justificados pelas condições precárias em que homem, filhos, amantes, mendigos, leprosos, a velha do Campo dos Mártires da Pátria, o menino-índio, a imigrante portuguesa, todos, enfim, os sem-nome e à margem, vivem, justificados também, dada a incerteza da vida política do país após os períodos ditatoriais, em Portugal e no Brasil. O reflexo da esfera pública intervém na economia afetiva, psicológica e emocional, a esfera privada. Nessa mesma “Seqüência 7”, o homem acrescenta: “Porque destruir tudo é a única alegria. **Os melhores de entre os mortos virão depois para começar**” (DIONÍSIO, 1981, p. 34, grifos nossos). Ato de volição? Destruir para restaurar? No “Apocalipse”, no Juízo Final, separar-se-á o joio do trigo, os mortos justos dos ímpios, e se salvarão os primeiros. Diz o texto bíblico:

E vi os mortos grandes e pequenos estar de pé diante do trono; e foram abertos os livros; e foi aberto outro livro, que é o da vida; e foram julgados os mortos pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. E o mar deu aos mortos que estavam nele; e a morte e o inferno deram os mortos que estavam neles; e fez-se juízo de cada um deles segundo as suas obras. E aquele

que se não achou inscrito no livro da vida, foi lançado no tanque de fogo. (APOCALIPSE, 20:12-15)<sup>86</sup>

Essa referência bíblica confirma-se, na última página de **Bardo** (1981), em que as crianças são nomeadas “herdeiras de uma mitologia futura” e que “descem da montanha para vê-lo e ele dá início ao seu derradeiro trabalho” (DIONÍSIO, 1981, p. 97). Disse Jesus: “Deixai as crianças e não queirais impedi-las de vir a mim, porque destes tais é o reino dos céus” (MATEUS, 19, 14). Essas referências bíblicas cruzam-se com a leitura de Nietzsche, o único livro guardado pelo homem quando se desfez dos outros: “Redimir os passados e transformar todo ‘Foi assim’ num ‘Assim eu o quis!’ – somente a isto eu chamaria redenção! Alegria: assim vos ensinei, meus amigos!” (NIETZSCHE, s/d, p. 151). Dissemos, antes, que o fim leva ao começo, e se trata do último trabalho do homem, que nada mais é do que a restauração de Lisboa corrompida. A alegria de Zaratustra é afirmação de vida. Dionísio difere de Noll que, apesar de recusar também o poder e acreditar na arte como redenção, não pode contar com a antiguidade da vocação portuguesa da espera. O bardo se reveste de duas missões associadas à comunidade: a artística, de cantor dos feitos épicos, e outra, religiosa, ao integrar-se à casta dos druidas. O homem se declara “comunista”, e, com a devida licença, propomos: *stricto sensu*, confessa a pertença, passada e/ou presente ao enunciado, ao Partido Comunista Português, desafeto da ditadura salazarista, e, *lato sensu*, declara o interesse pela comunidade, pelo bem comum da pátria. Exorta Zaratustra sobre o poeta: “E isso é tudo a que aspira o meu poetar: juntar e compor em unidade o que é fragmento e enigma e horrendo acaso.” (NIETZSCHE, s/d, p. 150)

---

<sup>86</sup> A justiça no **AT** não é apenas distributiva, que consiste em "dar a cada um o seu" (cf. Ex 23,6-8; Dt 25,15) ou cumprir os deveres cívicos, mas inclui também a perfeição. (Ex 23,6-8; Dt 25,15) ou cumprir os deveres cívicos. Ser justo é não cometer o mal (Sl 15,2), agir de acordo com a vontade de Deus (Gn 6,9; Ez 14,20; 18,5), respeitar o direito dos fracos e dos pobres (Is 28,6; Am 1,3-2,8; 5,7). Praticar a justiça é amar ao próximo (Mt 25,37.46; 1Jo 3,10). Sem a prática da justiça, o culto perde significado (Sl 50; Is 1,10-20; Eclo 34-35). Só conhece a Deus quem pratica a justiça (Jr 22,16). Deus é justo enquanto age de acordo com a sua própria natureza. Ele pune os inimigos do povo eleito (Dt 33,21) e os pecadores de Israel (Am 5,20; Is 5,16), mas também é fiel às suas promessas de salvação (Rm 1,17), tornando o homem agradável a Deus pela graça (3,5.20-30). No **NT** são chamados "justos" os que no **AT** esperavam o Reino, observando a Lei (Mt 1,19; 21,32; Mc 6,20; Lc 23,50; At 10,22.35). A justiça cristã é ainda conformidade com a Lei (Ef 6,1; Rm 2,12-14.25s; Mt 5,20-6,1; 23,4-7; Fl 4,8; 1Ts 2,10). Devido ao pecado, a Lei torna-se insuficiente para conseguir a justiça (Rm 3,20s; 7,7-13; Gl 3,15-22). Jesus é modelo desta justiça (Hb 1,8; 1Jo 3,7; 1Pd 2,21): realizando-a com a sua morte e ressurreição (1Pd 3,18-22; At 3,15; Rm 5,18; 1Cor 1,30; 2Cor 5,21). A justiça cristã torna-se assim um dom de Deus através de Cristo (Rm 3,21-31; 5,1-10; Fl 3,9), é um estado novo e permanente (Ef 4,20-24; 2,15), é uma participação na filiação divina (1Jo 2,29; 3,7-10; Rm 8,28-30). O Espírito Santo substitui a Lei como princípio interior de retidão: é a Lei da Liberdade (Rm 8,2-11; Tg 1,25; 2,12) e um estado de santidade (Rm 6,19; 1Cor 1,30; Rm 1,17; Fl 3,9s). Esta justiça tem como fruto as "obras da luz" (Ef 5,9-11; 6,14-18; Fl 1,9-11; 2Tm 2,22). **Dicionário**

Não há dúvida de que Dionísio nos leva à releitura de outros textos do cânone. Arte, política e religião – instituições, muitas vezes, indissociáveis na história social, política e cultural lusitana. Façamos duas rápidas menções que se associam na tradição. Em 1640, Padre António Vieira profere o famoso “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”, na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, de explícito caráter político. Misturando texto bíblico à retórica latina, sobretudo à de Sêneca, Vieira opõe os justos, portugueses, aos ímpios, holandeses, conclamando os primeiros, ou seja, o povo eleito de Deus a resistir ao segundo cerco dos holandeses à cidade de Salvador, a mando de Maurício de Nassau. O sermão, pela construção elaborada tem seu efeito, e a cidade, ou todo o Portugal, vence os holandeses. Na epígrafe ao exórdio, Vieira conclama a ajuda do senhor: “Levanta-te! Por que dormes, Senhor? Levanta-te e não repilas para sempre. Por que voltas a face? Esqueces-te da nossa miséria e da nossa tribulação? Levanta-te, Senhor, ajuda-nos por amor do teu nome.”<sup>87</sup>. A disposição épica de proteger a pátria contra os ímpios, estes tantos que se colocam contra o interesse da coroa portuguesa, ou da nação, ou da república, ou da democracia, traduziu-se, no milenarismo e sebastianismo<sup>88</sup> de Vieira, e chegou ao Portugal pré-modernista com Teixeira de Pascoaes (filósofo da Saudade) e no modernismo de Fernando Pessoa, particularmente, em **Mensagem** (1934), obra de caráter épico, cuja terceira parte chama-se “O Encoberto”, inspirado no mito do retorno redentor de D. Sebastião. Nossas opiniões, contudo, fazem-nos supor tais associações. O bardo é o que redime, reúne os cacos da história e os transmuta numa nova visão, afirmativa, no dizer de Zaratustra.

Outro rédito, em **Bardo** (1981), está na expressão: “lembras-te do tipo do **insólito destino** (DIONÍSIO, 1981, p. 30)<sup>89</sup>?, na “Seqüência 6”, constituindo dobra da história do homem com uma de suas amantes, a mulher de Évora, que casara com um diplomata, “que trafica em pequenos negócios de estado” (DIONÍSIO, 1981, p. 31). Nítida crítica ao capitalismo burguês, o homem (que se veste de operário e obriga a

---

**Bíblico.** Bíblia Católica online. <http://www.bibliacatolica.com.br/dicionário/15/php>. Acesso em 27 de julho de 2008.

<sup>87</sup> No original: *Exurge! Quare obdormis, Domine? Exurge, et ne repellas in finem. Quare faciem tuam avertis? Oblivisceris inopiae nostrae et tribulationis nostrae? Exurge, Domine, adjuva nos et redime nos propter nomen tuum.*” (Salm. 43; 24-27. In VIEIRA, 1972, p. 15).

<sup>88</sup> Refere-se a Dom Sebastião (1554-1578), “o Desejado” e “o Encoberto”, conforme a História, morto durante a Batalha de Alcácer-Quibir em 4 de agosto de 1578. Décimo-sexto rei de Portugal e sétimo da dinastia de Avis-Beja.

<sup>89</sup> No original **Travolti da un Insolito Destino Nell'Azzurro Mare d'Agosto**, traduzido como **Por um destino insólito**, roteiro e direção de Lina Wertmüller, produzido e lançado na Itália em 1975. O filme conta o drama entre uma mulher fútil e capitalista e um homem comunista que se vêem presos em uma ilha deserta, sendo obrigados a viver juntos apesar de suas diferenças de classe.

mulher a fazer sexo com ele vestido assim) revive o drama do filme, reiterando suas convicções políticas pelo paralelismo semiótico. Nesse caso, o rédito agencia outro dito em outro código, para dizer o mesmo na diferença de sua manifestação.

Nesses réditos ativadores de enunciados ditos, a palavra de ordem é uma energia subterrânea, que, atravessada pela enunciação coletiva, intromete-se na voz individual, pondo em movimento o arquivo. “A palavra de ordem é, precisamente, a variável que faz da palavra como tal uma enunciação.” (DELEUZE, 1995, p. 21)

Sua presença expande-se, mais que em qualquer tropo, pelo discurso indireto, que se constitui dos enunciados pertencentes ao arquivo da coletividade, ou, dizendo de outra forma, para não esquecer Foucault, àquele conjunto do que pôde ser dito em determinada época, seu horizonte de expectativas, se pensamos na dimensão de recepção das obras e sua sobrevivência no tempo. O lugar do discurso indireto, conforme Deleuze (1995), assim se depreende:

O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indireto. Ao invés de o discurso indireto supor um discurso direto, é este que é extraído daquele, à medida que as operações de significância e os processos de subjetivação em um agenciamento se encontram distribuídos, consignados, ou à medida que as variáveis do agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam. O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco meu nome próprio, o conjunto de vozes concordantes ou não de onde tiro minha voz. Dependo sempre de um agenciamento de enunciação molecular, que é dado em minha consciência, assim como não depende apenas de minhas determinações sociais aparentes, e que reúne vários regimes de signos heterogêneos. Glossolalia. Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos [...]. (DELEUZE, 1995, p. 23)

Dessa maneira, o privilégio do discurso indireto e, sobretudo, do discurso indireto livre, é trazer a segunda voz, a do relatado, na do relator. Essa operação de sobreposição de discursos, ressaltamos, como se adverte, em **Mil platôs**, não exclui a narração em primeira pessoa. É ilusão o sujeito supor-se o alfa e ômega de seu discurso, ele é falado no agenciamento coletivo que denota o “caráter social da enunciação.”<sup>90</sup>

Completa Deleuze:

---

<sup>90</sup> A respeito, lembramos as contribuições decisivas do teórico russo sobre polifonia e carnavalização, conceitos presentes em: BAKTHIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981; **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973; **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

[...] não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferentemente individuados, nem encaixe de sujeitos de enunciação diversos, mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso. (DELEUZE, 1995, p. 18)

Isso, de certa forma, explica a questão da literatura enquanto autoria, remissão à assinatura que abre e fecha o livro, do acontecimento singular da obra que, no ato de fundar-se, não controla o murmúrio incessante de vozes do arquivo literário e cultural, fragmentos-ruínas-sementes interpostos pelo agenciamento, intercessão da *différance*. Réditos e ditos, então, agem e reagem, no interior do discurso indireto, à narração e seus elementos, vertidos, quase sempre, em figurações explosivas da significação ordinária.

Noll e Dionísio manejam sinfonicamente o dispositivo do rédito e do dito; referimo-nos às narrativas e aos inúmeros textos que as cruzam e permitem desdobramentos pela radiação de imagens. Sabemos que o modo de narrar, em Noll, se dá por vertiginoso e contínuo fluxo, espasmo e contorção da sintaxe em espirais de palavras, num jogo de luz e sombra, de irrupções e submersões. Em Dionísio, as figuras e o mecanismo intertextual prolongam a encenação dos corpos.

### 3.2 Literatura do corpo

Espasmos, contorções - intertextos e intratextos – produzem espiralados de palavras e agenciam planos ocultos; Noll e Dionísio asseguram, nos procedimentos estéticos, o direito de falarem os corpos da errância. Dissemos que *espacialização* e *nomeação* são problemas, “textos para o pensar”, indagações narrativas. Num passeio por outros textos dos autores, colhemos, *ecce homo*:

Sempre falei em pássaros. Azuis, amarelos, brancos, araras incolores. Súbito canto. Sempre falei num vôo que me parece demasiado. Não sei explicar melhor sobre isto porque aconteceu um fato que é mais voraz do que as palavras em pássaros. Um fato que exaure todas as demais possibilidades. Pois é um fato cruento. (NOLL, 1997)<sup>91</sup>

Toda a importância é uma relação variável. O que fica é sempre a história indizível. Aprenderás a partir, partirás. Sabemos que foi assim, e é tudo. Sabemos ainda: entre a infância e a noite o alvoreço apenas serve para descobrir que não há ruas por reinventar. O assombro dos teus olhos, breve

---

<sup>91</sup> Em “O cego e a dançarina”, p. 770.

momento trasladado. É depois tarde para interrogar a memória: estão estilhaçados os vidros e cerrado o alcance da noite e esquiva-se de si próprio circulado o corpo. (DIONÍSIO, 1996)<sup>92</sup>

Ocupar o espaço branco da página e ocupar a cidade são tarefas conexas, pois exigem movimentos dos corpos, sem o que não há relação; o corpo efetiva-se espaço relacional, movendo-se e provocando a reação em um outro corpo. Dessa maneira, a cidade pulsa e se transmuta na escrita pulsante. A literatura do corpo é isso: movimento, ação. Haveria fato mais *crudu* do que “palavras em pássaros” e o “descobrir que não há ruas por reinventar”? A voracidade do fato se descobre somente pelas “palavras em pássaros” que seguem seu vôo e, nele, o “assombro dos teus olhos”, “breve momento trasladado” de um texto a outro, na voracidade da incisão.

O “súbito canto” e o “circulado corpo” exibem a relação entre poeta e cidade. *Ecce homo*: é necessário partir, desviar-se do sulco, impetrar o canto. O delírio – o vôo demasiado das palavras - dá corpo ao lirismo e faz do poeta um estranho nas ruas sempre estrangeiras da cidade que conhece como a palma da mão. Notemos:

mas como confessei no início, as palavras em pássaros me atacam freqüentemente e voam sem deixar que a minha língua possa freá-las. Por isso vejo os vermes no interior da mulher que dança e vejo o cego no olhar do adolescente. E sobretudo quando escrevo e a língua permanece em seu natural repouso, sinto que dedilho na máquina não as teclas, mas palavras insuspeitadas até ali, coisa que parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo um andantino, em presto, em adágio. (NOLL, 1997)<sup>93</sup>

A matéria é o corpo, já se sabe. Mas o corpo tem simultaneamente a sua sombra e tudo o rodeia, pessoas, lugares, objectos. O outro. Fazer coincidir essa presença de si em cada aceno que seja vital para mim e o que está à volta. [...] atrás do vidro, depois a erosão do corpo já sufocado, a abrir-se, suponho que *interrogando perplexidades*, mas vergado, o momento do combate é um tempo durante o qual as palavras deixam de comunicar porque a palavra é a verbalização do que se julga e trata-se agora da totalidade do corpo, de todos os sentidos, mesmo se vacilam [...] a acção pode ser mortal, devo aproximar-me como o reflexo da lua se aproxima da água, e desafia a água, móvel, nunca a terra, a contorção no centro do movimento embora o equilíbrio seja instável, tal o vento a tocar nos objectos, será que vivemos profundamente cada instante dentro de nós? Como fazer coincidir o corpo e sombra do corpo com tudo o que existe à sua volta, pessoas, lugares, objectos, o outro? (DIONÍSIO, 1996)<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Nota sobre a circulação de um corpo. p. 32

<sup>93</sup> “O cego e a dançarina”, p. 771.

<sup>94</sup> **Todo o alfabeto dessa alegria**, p. 183.

Lisboa e Rio de Janeiro são cidades mapeadas, onde bardos peregrinam e não encontram lugar. O poeta exclui-se, há vidros estilhaçados e cerrado é o manto da noite. O manto da noite esconde o *phármakon*. “O amor não existe, só existe o desejo”<sup>95</sup>, subversão do *logos*, reflete outro *phármakon*, a ironia de Sócrates dirigida a Lísias, a quem contesta o amor desviado da verdade. Assim, desde a antiguidade, poeta e cidade não acordam, e a tradição grega deixa eterno dilema na tradição ocidental.

No trabalho conjunto da visão e da audição, as asas do pássaro e o canto são remessas metonímicas que metaforizam o trabalho poético, constituindo outra metonímia, que remete ao poeta como agente de uma força de insurreição lírica na cidade. Boca, olho e ouvido, sobretudo, constroem o corpo da literatura. “Se a função da vista consiste em dobrar, desdobrar, multiplicar, a do ouvido consiste em ressoar, fazer ressoar” (DELEUZE, 2005, p.15). Nessa máquina do desejo, os sinais repercutem. E o corpo, desde a antiguidade, recebe sinais permanentes (castração, circuncisão, tatuagem, escarificação, embolso e perfuração<sup>96</sup>) e provisórios (maquiagem, adornos, indumentária) com objetivos antropológicos bastante diversificados, desde a simples instituição de costumes à organização dos ritos de iniciação e passagem, algumas promovendo mudança de condição do indivíduo dentro do grupo social.

O corpo, então é, ele próprio, suporte de escrita e espaço de repercussão. Definir uma literatura do corpo talvez seja pura redundância, porque não há literatura sem corpo, o corpo está presente em toda a literatura, ou, ele mesmo, como lugar de inscrição, ou lugar a partir do qual os afetos se tornam signos da fala, da escrita, da visão (“ouvir-se-dizer” e “me vejo a escrever”)<sup>97</sup>. Mas, ampliando a discussão, será oportuna novamente a contribuição de Deleuze acerca das reflexões de Klossowski sobre o corpo-linguagem. Para este, o corpo produz gestos que dizem o contrário do que indicam. Para argumentar, assegura que o corpo constitui-se em linguagem porque é capaz de fletir. Essa capacidade é desdobrada na reflexão, no trabalho do pensamento, porque a “flexão corporal é como que desdobrada, cindida, oposta a si mesma, reflectida

---

<sup>95</sup> **Todo o alfabeto dessa alegria**, p. 183.

<sup>96</sup> No léxico de língua inglesa, *to pocket* e *to pierce* correspondem a “embolsar” e “furar e perfurar”. Quanto ao primeiro, há acepção peculiar quando se refere às modificações corporais. Neste contexto, *to pocket* significa técnica que consiste em introduzir pequenos objetos de formas variadas sob a pele, geralmente esféricas, formando desenhos e escritas diversos. Nas sociedades antigas, predominavam sementes secas, e, nas modernas, até mesmo esferas de metal. Quanto ao uso do *piercing*, especificamente de orelha, alguns historiadores dizem ter surgido na Idade Média, para marcar mulheres judias das não-judias.

<sup>97</sup> - Silva (2007) detalha este problema com imagens producentes sobre corpo, literatura, hibridismo e monstrosidade.

sobre si mesma; surge, enfim, por si mesma, liberta de tudo o que a costuma esconder” (DELEUZE, 2005, p.15). Tal como o corpo que se verga, a linguagem o imita, e, nessa circunstância, as palavras realizam a reflexão e nas palavras se realiza a reflexão, a fim de que a língua se mostre flexiva, condição de sua libertação do que a envolve e do que a esconde. Há toda uma pantomima interior à língua e um discurso interior aos corpos:

Neste sentido, o corpo reflecte-se na linguagem: o que é próprio da linguagem é *tomar para si* a cena estática e dela fazer um acontecimento do espírito, ou antes, uma vinda dos “espíritos”. É na linguagem, no seio da linguagem, que o espírito capta o corpo, os gestos do corpo, como objecto de uma repetição fundamental. (DELEUZE, 2005, p. 25)

Noll e Dionísio estão atentos à corporalidade da literatura e o efeito que produz; assim, consideram a literatura arquivo composto de palavras impetuosas, sem freio, autônomas, sombras de um corpo. O arquivo guarda a História em potência, mas a História tem inúmeras versões, diverge quanto à posição e ao interesse daquele que vai ao arquivo. Basta uma ordem e o arquivo levanta-se, como Lázaro, na medida em que selecionamos e extraímos enunciados e os colocamos em *ato*. Tal chamado se traduz em espacialização, autonomia textual e fantasma. O corpo ocupa espaço, seja ele qual for; tem autonomia com vida que o anima, realiza seus torneios no interior do espaço que habita; produz sombra, aceita o retorno do fantasma: “O corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornaram-se inseparáveis”, reflete Greiner (2006, p. 42). A totalidade do corpo encampa tudo que o rodeia e que mantém, com ele, o equilíbrio instável.

Devemos explorar os signos usados por Noll e Dionísio. O primeiro, para remeter-se ao dentro e ao fora do corpo, mostra-nos que, dentro do corpo residem vermes, animais se alimentando, minando as forças da dançarina enquanto ela equilibra o corpo no espaço; o adolescente quase cego (estamos diante de uma figura) vê a mulher e não a vê em plenitude, algo blinda o olhar que adolece. O narrador, que assiste à cena, supõe tudo ver, perscrutando o outro na visão provocada pelas “palavras em pássaros”. No entanto, ele não vê, mas sente o tiro que o “quase cego” disparou sem querer, decerto, por erro de pontaria devido à quase cegueira (ainda que metafórica).

O narrador não viu, seu olhar se tornou opaco, o orifício feito pela bala leva ao interior do corpo, que tomba. Em compensação, a cegueira se cura pela escrita que não cessa com a morte de quem narra; as palavras sem freio, insuspeitadas saem das teclas da máquina como música mais, ou menos, ágil. As teclas da máquina de escrever

ressoam as teclas (que escondem cordas) do piano, usadas pelo cantor serrano de Dionísio nos exercícios de ler e escrever a pauta-partitura. Talvez o narrador de Noll, que migra de um texto a outro, devesse estar atento à *ação* das “palavras em pássaros” que podem ser remédio ou veneno, no vôo da águia ou do cisne, naquilo que se precipita pela enunciação. O segundo, esse afirma a identidade material e a pujança do corpo que, apesar de erodido, sufocado e vergado, interroga perplexidades, abre-se na força da inquietação com perguntas a que a comunicação não responde.

Porém, das leituras infinitamente possíveis destes trechos de Noll e Dionísio, a mais importante, a nosso ver, é a recusa em ceder às pressões da sociedade e do poder. O homem afirma, na interrogação, o desejo de encontro entre o indivíduo e sua sombra, resistindo à alienação imposta pela sociedade, privilegiando o que as palavras efetivamente podem dizer numa situação de combate, o que nos leva a considerar esse gesto explicitamente contrário à monotonia ordeira da *doxa*<sup>98</sup>, Dionísio adverte sobre o risco que se corre quando estamos sujeitos a uma “contorção no centro do movimento” das “palavras em pássaros”, pois palavras são réditos, fazem voltar sombras, fantasmas do mesmo e do outro, arruinando as significações ordinárias da vida e da linguagem.

Entretanto Noll não precisa de advertência alguma, ele conhece muito bem as regras do jogo. O corpo perfurado e o corpo erodido interrogam perplexidades, insólitas experiências na e pela cidade. Um movimento do corpo, assim como a emersão do pensamento (DELEUZE, 2001), possibilita o surgimento da metáfora, não obstante o próprio corpo já se erguer metafórico. Na etimologia da palavra metáfora, encontramos o significado primeiro de “transporte” e “transferência”. Para Greiner (2006), fundamentando-se nos estudos de Lakoff e Johnson<sup>99</sup>, apesar de tradicionalmente

---

<sup>98</sup> Em algum momento, essa referência haveria de ser feita, à satisfação do protocolo. Atualizando e precisando a desconstrução de mitos da cultura de massa, antes discutidos em **Mitologias** (1957), o semiólogo faz a seguinte diferenciação entre os tipos de discursos presentes na sociedade: “Há linguagens que se enunciam, se desenvolvem, se marcam sob a luz (ou a sombra) do Poder, dos seus múltiplos aparelhos estatais, institucionais, ideológicos; chamá-los-ei de linguagens ou discursos *enocráticos*. E, defronte, há linguagens que se elaboram, se buscam, se armam fora do Poder e/ou contra ele; chamá-los-ei de linguagens ou discursos *acráticos*. § Essas duas grandes formas de discurso não têm o mesmo caráter. A linguagem *enocrática* é vaga, difusa, aparentemente ‘natural’, e conseqüentemente pouco reconhecível: é a linguagem da cultura de massa (grande imprensa, rádio, televisão) e é também, em certo sentido, a linguagem da conversação, da opinião corrente (da *doxa*); toda a linguagem enocrática é ao mesmo tempo (contradição que lhe dá a força) *clandestina* (não se pode facilmente reconhecê-la) e *triumfante* (não se pode escapar dela): direi que ela é *pegajenta*. § A linguagem *acrática*, esta, é separada, cortante, destacada da *doxa* (é, portanto, paradoxal); sua força de ruptura provém de ser ela *sistemática*, é construída sobre um pensamento, não sobre uma ideologia.” (BARTHES, 1988, p. 124-125).

<sup>99</sup> LAKOFF, George; MARK, Johnson. **Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999; **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980; **Women, fire and dangerous things, what categories reveal about mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

estudada como figura de linguagem, a metáfora vai mais além, ao se tomar como padrão do nosso sistema de pensamento, cuja natureza é metafórica - a experiência de um indivíduo se estrutura parcialmente em termos de outra. Quando pensamos, o envio de informações realiza-se, inevitavelmente pela metáfora. Nesse sentido, pensamento e ação encontram correspondência em um sistema no qual idéia e expressão se transportam, criando novas metáforas, “organizando o trânsito entre ação e palavra, entre o dentro e fora do corpo e assim por diante” (GREINER, 2006, p. 45).

É a isso que se referem os excertos de Noll e Dionísio. “Palavras em pássaros” e “contorção no centro do movimento” são metáforas indicadoras de que o sentido não está naquilo que é dito, induz-nos à ação de acompanhar o vôo das palavras indomáveis e experimentar a descentralização no interior do movimento. Tanto como ação de transportar pensamento e expressão, como introdução de significados substitutos, a metáfora nos arranca sempre do lugar em que estamos. “As palavras são metáforas que indicam sempre uma outra possibilidade e é por isso que nos fazem mover” (GREINER, 2006, p. 85). Nessa perspectiva, as narrativas de Noll e Dionísio são modelares. Mostram-nos a cidade e a palavra poética em desacordo, flutuação, incessante afirmativa da atualidade do arquivo, pois o arquivo se atualiza com nosso movimento, nossa ação de ler, recortar e colar, e, lembrando Compagnon (1996b), amputação e enxerto violam o arquivo e o ativam pela intempestividade, o modo, por excelência, de o rédito introduzir, na literatura, o corpo desejanste (SILVA, 2007) e “transdutor de signos” (GIL, 1997).

Os anônimos, a mulher do Portinho da Arrábida e Afrodite, os fragmentados e excluídos de Noll e Dionísio, são atores da exemplificação, repetimos, mas ampliamos agora. Não exemplificam somente a precariedade e o absurdo da vida na cidade; exemplificam também que a “história do logocentrismo ocidental é também a história do patriarcalismo e do racismo” (GREINER, 2006, p. 85). Triste conclusão: se o não-método da desconstrução surgiu com a esperança de desmontar o binarismo sob o qual o pensamento e a cultura ocidental se estruturam, eis o paradoxo na suspeita de que este “método ou estratégia” não seja capaz de escapar à rede logocêntrica <sup>100</sup>e, talvez, por isso, não recusa integralmente a energia dispersora do *phármakon*, que é igualmente corpo da literatura e literatura do corpo. Diante de **A fúria do corpo** (1997) e **Bardo**

---

<sup>100</sup> Silva (2007, p. 15) formula, retoricamente em seu texto, questão sugestiva acerca do conceito de arquiescrita em Derrida, sugerindo que ele (o conceito) se integraria ao logocentrismo, como se insinuasse uma “mistura perigosa” entre o que critica e o criticado.

(1981), seria oportuna a questão: que relação os acontecimentos literários realizados mantêm com a ambivalência inerente ao arquivo? As obras não comunicam.

Uma das primeiras sínteses sobre o verbete “comunicação” surge no século XVIII. O indivíduo, que integra e se entrega à sociedade, participa da comunicação estrutural da cidade, onde literatura, teologia, física, química, biologia, urbanismo, direito e administração formavam (e ainda formam) o conjunto de interligações polissêmicas, devido aos significados partilhados de comunidade, contigüidade, continuidade, corporificação e exposição. Comenta Greiner (GREINER, 2006, p. 51) que, na **Enciclopédia** (1753), tomada na acepção religiosa, excomunicação, esclarece Diderot, denota a condição do indivíduo alijado: “Assim, todo homem excluído de uma sociedade ou com um corpo fragmentado, como se as partes e os membros também estivessem privadas da comunicação entre si, poderia ser chamado de excomungado.”

No *testemunho* das narrativas de Noll e Dionísio, as personagens deveriam se integrar à comunidade, não saírem do sulco, mas saem e integram a legião dos seviciados e supliciados, sofrem violência, violentam e se autoviolentam, e, como tal, dizem de novo a retórica sadiana na cena de inscrição de **Na colônia penal** (1996). Seviciados e supliciados engrossam e transmutam-se na massa de passeantes, turistas, estrangeiros, vagabundos, mendigos, prostitutas, leprosos, traficantes que animam o movimento da cidade. Entre eles, o poeta, na recusa do nome, da autoria, da certidão de identidade, provisória, *dada* como um bem pela sociedade burguesa, contra a qual protesta. Protesta como? Que risco corre?

### 3.2.1 *Os que andam na cidade*

Ramos (2000, p. 23) recorda-nos que “as palavras são perversas, dizem e desdizem, contradizem [...] remédio e veneno, droga que tranqüiliza e alucina, que cura e que mata, tudo dependendo de um certo lugar desde o qual venha a desempenhar o papel do Senhor ou o papel do Escravo.” Isso já sabíamos, no entanto, a citação nos lembra duas breves considerações . Precisamos nos desdizer; ao usarmos a imagem da peregrinação como própria aos deslocamentos das personagens de Noll e Dionísio, incorremos numa imprecisão. Também fazemos ampliações e correções. Elas, na verdade, não peregrinam. A Cidade de Deus agostiniana não é objetivo a ser alcançado

por eles, porque a Cidade de Deus é negação do “Éden intransferível” (NOLL, 1997, p. 30) e da “descomunal alegria” (DIONÍSIO, 1981, p. 97).

Nossas personagens não têm a ilusão dessa morada, porque a esperança é paradoxo do devir, o futuro que não chegou, e, ademais, a única morada projeta-se na escrita redentora:

Escreve-se sempre para dar vida, para libertar a vida onde ela estiver presa, traçar linhas de fuga. Para isso é necessário que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, heterogênea sempre: o estilo vai desbravar nela diferenças de potencial, entre as quais qualquer coisa pode passar, qualquer coisa pode passar-se, pode um relâmpago surgir da linguagem e fazer-nos ver e pensar aquilo que estava na sombra das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos. (DELEUZE, 2005, p. 7).

O céu agostiniano ainda faz da ventura mortificação, a eterna culpa a ser expiada. E é da culpa que o poeta foge, embora saiba que a morada da linguagem, imprevisível e insuspeitada, é “insólito destino”, morada de vozes misturadas, sopros de sopros, em que, subitamente, entram em cena o “Senhor ou o Escravo”. Acerca disso, a dialética do Senhor e do Escravo desloca-se da Antiguidade para a Modernidade, numa tradição filosófica e literária que, na passagem do século XIX para o XX, encontra, em Marx, Freud e Nietzsche, arejamento de idéias: a constatação de que a sociedade é palco de interesses divergentes entre os donos dos meios e modos de produção e o operariado (a grande massa dominada e oprimida); a descoberta do inconsciente como elemento indispensável da estrutura psíquica do ser; a crítica do conhecimento e da verdade enquanto ficções opressoras. Esse conjunto revolucionário desfaz as ilusões do indivíduo e o (im) prensa ainda mais.

No entanto, se tais pensamentos foram propulsores de novas mentalidades, sua aplicação prática não suprimiu nem opressão nem repressão e não equilibrou as relações sociais. O realismo socialista exigiu da arte o compromisso de libertar o indivíduo das falsas necessidades criadas pelo capitalismo, entretanto também reduziu a arte à mera propaganda ideológica, portanto, expediente maniqueísta e coercitivo. A psicanálise vislumbrou atenuar o conflito entre o desejo do indivíduo e as pressões da civilização, contudo sua outra face mostrou-se discurso de poder, resvalando para a ameaça de enquadramento; o pensamento niilista esbateu-se e já não provoca os efeitos bombásticos de sua eclosão primeira, com a ruptura dos sistemas filosóficos predominantes. Ditaduras e ditados surgiram e se mantiveram na Europa, na África,

Ásia e América até há pouco mais de trinta anos. O processo de descolonização na Europa foi lento e doloroso.

Então, o otimismo de Barthes<sup>101</sup> quanto aos discursos acráticos, nos quais inseriu o discurso estruturalista, deve ser contextualizado. Não negamos o pensamento original de Nietzsche, revisto e ampliado por autores, tais como Bataille, Blanchot, Derrida, Barthes, Deleuze e Foucault, dentre outros, que pertencem a essa linhagem e cuja contribuição alargou o universo da teoria, tanto que trazem atualidade ao arquivo. Perpassa, na produção desses pensadores, certo pendor anárquico, aquilo que, neles, se manifesta incansável contestação do conceito solidificado.

Quanto à literatura, que entregou seu corpo à investigação dessas teorias, afirmou a reversibilidade, caráter que lhe permite escapar e ressurgir. Do abismo da linguagem, a ambivalência do poder das palavras funda um regime anárquico, o limite entre liberdade e libertinagem desaparece. É sua parte branca e sua parte negra. Como sempre se define o que é literário do que não é, a partir de fora, no discurso da instituição, as definições flutuam nas épocas, e certas obras ficam de fora e outras entram, ou vice-versa, para o panteão literário. Devido a isso, podemos dizer que a literatura também corre o risco de se tornar *mitologia* e cair nas malhas da *doxa*. Contra esse perigo, as “palavras em pássaros” devem comandar, sem freio, para salvar o poeta da prisão da cidade, distraí-lo da rede dos discursos dominadores, dentre os quais o discurso literário.

Armadilha de si mesma e armadilha do arquivo. Mas, se a literatura escapa aos constrangimentos da ideologia, tanto melhor. Quando nos referimos às personagens de Noll e Dionísio, reconhecemos exatamente isso: a ambivalência produzida pelo cruzamento de referências culturais distintas e a menção episódica a códigos semióticos, como o da música, da pintura e do cinema; o paradoxo se estrutura porque a palavra, empenhada, diz tudo e não mostra nada ou mostra tudo e não diz nada. Estamos diante da afirmação da recusa: estaria no silêncio a vocação maior da literatura?; ela retira da recusa o poder de destruir e restaurar. Isso é anarquia, ausência de ordem e de comando, recusa das palavras de ordem na enunciação coletiva? A releitura carnalizada da tradição judaico-cristã e a releitura mitológica grega são significantes usados por Noll, para fazer voltar, na diferença introduzida pela leitura, elementos trágicos, como o tema

---

<sup>101</sup> Intencionalmente, suprimimos, na nota 98 à p. 92, o fim da citação de Barthes (1988, p. 125). “Os exemplos mais imediatos dessa linguagem acrática seriam hoje: o discurso marxista, o discurso

do parricídio e a função do coro. Dionísio, ocultando nas cifras do Tarô a energia do anticristo nietzschiano, dá à sua personagem um heroísmo anti-heróico.

Na cidade, seviciados e supliciados engrossam e transmutam-se na massa de deambuladores, turistas, estrangeiros, vagabundos, mendigos, prostitutas, leprosos, traficantes; outras são as ficções - “No momento em que os corpos perdem a unidade e o eu perde a identidade, a linguagem perde a função de designação (sua maneira própria de integridade)” (DELEUZE, 2005, p. 42). Tal acontece com os sucessores do peregrino agostiniano, na modernidade, de acordo com Bauman (2007): o deambulador, o vagabundo, o turista, o jogador e o estrangeiro. Dentre esses, o deambulador é a figura síntese da modernidade e, como cremos, o compósito de todos os outros. Baudelaire chama *flâneur* o deambulador em “O pintor da vida moderna” (1869), sobre o desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys. Nesse ensaio, fala o poeta:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21)

Esse intrépido apaixonado, desfilando entre a multidão, foi crítico privilegiado da modernidade do século XIX. O próprio Baudelaire incorporou essa personagem, observando a cidade, enquanto fugia dos credores. Importa que o *flâneur* é o oposto do dândi, outra personagem moderna, que “aspira à insensibilidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). O deambulador é “um *eu* insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em **imagens mais vivas do que a própria vida**, sempre instável e fugidia” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21, grifos nossos). Significa dizer que o deambulador, ao observar, cria, desdobra o que o olho vê e preside o mundo novo que surge de suas anotações.

Em **A fúria do corpo** (1997) e **Bardo** (1981), o rastro diferido do deambulador baudelaireano se concretiza, porque o ócio os libera, e, das andanças, desenvolve-se observação criteriosa, esboço de uma filosofia. O narrador, acompanhado ou não por

---

psicanalítico e, permitam-me acrescentar, em menor grau, mas estatutariamente notável, o discurso estruturalista.”

Afrodite, pôde encontrar o menino-índio numa enfermaria; subir o morro da favela dos leprosos traficantes; desfrutar da comida da matrona portuguesa no bairro da Saúde; ouvir o comício pró-anistia na Candelária; deparar o fantasma do “velho, pai, Deus, Anchieta” numa praia; embebedar-se com os gringos numa suíte do Copacabana Palace; entrar no inferninho da Galeria Alasca e assistir ao show de Afrodite; passear num carro esporte pela Floresta da Tijuca; subir e descer os andares de um prédio duvidoso de moradores prosaicos; passar por Ipanema; sentar-se na Confeitaria Colombo; tangenciar a Central do Brasil; encontrar mendigos, velhos, travestis, em praças e chafarizes, enfim, cortar e recortar a Cidade:

Estamos na cidade não estamos? Há muito não sabemos o que fazer de nossas vidas, praqui-prali, sem termos ao menos a idéia se o pouso desta noite virá pior que o de ontem. Pra onde ir? Responde que por enquanto a gente ainda não sabe.

Se quer conte então, exclama Afrodite quase que intempestivamente radiosa, conte da nossa situação sem casa, e muito mais: conte que a gente tá ficando assim como a gente pensa mendigo sem prever, é só essa coisa da gente ir deixando, não conseguir nem procurar emprego não conseguindo emprego faz tanto e se agarrar à gandaia gadanhando como porcos a dissolução com dores pelo corpo todo, bebendo a cachaça de uma esmola que caiu enquanto não sabíamos, eu-suja-você-sujo-eu-suja-você-sujo-eu-suja-você-sujo. (NOLL, 1997, p. 35-36)

A personagem de Dionísio desloca-se dentro e fora da cidade. Vai para províncias do Sul; pára em aldeias da serra, Aljezur, por exemplo, onde participa do baile com o cantor serrano; passa por Cascais, Malveira, Azóia em fuga; está em Cacilhas, vendo Lisboa à distância do outro lado do Tejo; visita praias, o Portinho da Arrábida onde encontra a atriz. Em Lisboa, sobe à Igreja de Santa Catarina, onde chora o amor perdido; passa pelo Cais do Sodré, vai à praça Marquês de Pombal e a dos Mártires da Pátria; desce a avenida Liberdade durante as comemorações do 25 de abril; desce a calçada do Combro; visita o Largo da Misericórdia no qual pedintes esmolam; entra no Terreiro do Paço, onde militares se concentraram no dia da Revolução; entra na avenida de Roma; transita na rua do Ouro; senta-se na estação de Santa Apolónia. Não tem paragem, desloca-se incessantemente:

O homem pôs-se às voltas por tumultuosos sítios da cidade. Atravessou uma longínqua rua e era como se estivesse sozinho. Coçou montras de comida, seios cobertos, arrabaldes. Encostou-se por fim na margem do rio que dividia a montanha [...] Foge. Olha para a frente e vê o sol a pôr-se. Resolve meter-se num barco para regressar a Lisboa. A viagem demora vários dias e várias noites, que o homem passa sempre a levante. O barco entra em

Lisboa, o homem aluga quarto num pequeno hotel. Estende-se na cama, vestido, e pede ligação para casa de uma antiga amante. (DIONÍSIO, 1981, p. 28-29)

As causas que levam à deambulação são diversas, desde o puro prazer do ocioso endinheirado ao prazer casual do ocioso miserável, a que deve sua condição a questões sociais e políticas, por exclusão ou deserção. O relevante está no fato de que, ambos, expostos tanto à luz do dia e da noite, ou às sombras de árvores e marquises, são receptores de estímulos: “O corpo [...] é, em primeiro lugar e sobretudo, um receptor de *sensações*; absorve e digere *experiências*; a sua capacidade de ser estimulado torna-o um instrumento de *prazer*” (BAUMAN, 2007, p. 122). A paisagem romântica rural cede lugar à paisagem romântica urbana. A fome e o cansaço são problemas reais, mas não impedem a deambulação. Em muitos momentos, o impulso das personagens de Noll surge justamente da penúria, que impele a uma nova aventura: “Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas”. (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Para o deambulador, o importante é seu anonimato e o anonimato dos outros; “descobrir-se a si próprio entre estranhos e estranho a eles (na multidão, mas não **da multidão**), focar os estranhos como ‘superfícies’ – para que ‘aquilo que se vê’ esgote ‘o que eles são’, e sobretudo vê-los e conhecê-los não mais do que episodicamente” (BAUMAN, 2007, p. 98, grifos nossos). Seguindo esse princípio, esclarece-se a questão da destruição do passado, necessidade de quem se rebela e deseja. O narrador de Noll, prevendo que o porteiro de um prédio da Zona Sul do Rio o tomasse como assaltante, reflete sobre sua imagem atual, que ainda guardava resquícios da origem. Assim, comenta: “embora eu preservasse ainda uma expressão desatenta, um olhar, não-sei-quê na linha do nariz que me fazia passar ainda por um classe média razoavelmente resguardado das brutalidades que atacavam a maioria.” (NOLL, 1997, p. 94)

O personagem de Dionísio já não se importava com o passado burguês: “Hoje o homem considera insignificante esse passado – os jornais, a filosofia, o teatro, a política” (DIONÍSIO, 1981, p. 23). São palavras de Benjamin (1994, p. 194) sobre o deambulador e o objeto de sua atenção: “As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de quatro paredes.” Se o coletivo agita e inquieta a cidade, é porque a falta de identidade, de alguma forma, ameaça com seu contorno impreciso. Nas ruas da cidade, entre a

multidão, o deambulador, o poeta se imiscui nela como diferença, favorece-lhe o anonimato da massa, de cujo interior ele segrega criação e destruição, serve a Eros e Tântatos.

No compósito deambulador, encontramos a presença subreptícia do vagabundo, do turista, do jogador e do estrangeiro, mantendo entre si elementos comuns ameaçadores. O vagabundo não tem senhor, parte não controlada, desenquadrada e indefinida. Não visar a nenhum destino, ser fruto do acaso impelente de movimento incerto, ele gera desconforto por onde passa. Se o vagabundo entra em relação com a força da repulsa, o turista, a despeito de ser igualmente corpo estranho, entra em relação com a força de atração. O vagabundo e o turista ameaçam porque movimentam fora de uma rotina, se vão a algum lugar, nunca pertencem a ele.

O jogador, por sua vez, entra na cidade, portando o que há de imprevisível e incontrolável, porém ele sabe que tudo se transforma, o imutável inexistente. Todo jogo é maleável e furtivo, e as regras são válidas no momento exato em que se joga, variando constantemente. Seu mundo é o do risco, e ele se orienta pela acuidade da visão, da intuição e da precaução. É articulador das oportunidades. O estranho/estrangeiro é condição dos tipos anteriores e consuma-se na natureza ambivalente do deambulador. “A vida urbana é movida por estranhos entre estranhos” (BAUMAN, 2007, p. 133). Quando saímos de casa, estamos aptos a confrontar nossa própria estranheza com a estranheza do outro, há uma distância: entrelugar – solo da ambivalência - nele repulsão e atração estabelecem fronteira movente.

Os sentimentos do estranho/estrangeiro se forjam numa distração, simultaneamente, libertadora e opressora. Nossa condição de estrangeiro, em casa, na cidade e no país, deve-se, somente, ao olhar que não implica necessariamente ver, função essa revestida de “abertura interior, interesse, paciência, concentração”(FROMM<sup>102</sup>, 1974 *apud* BAUMAN, 2007, p. 139.) O olhar sem ver, momentâneo e episódico, desligado dos acontecimentos, libera, de alguma forma, o indivíduo das imposições do passado e do fardo do futuro. Talvez decorra do estado fragmentário do indivíduo na cidade a desatenção do narrador de “O cego e a dançarina” e o assombro dos olhos do homem de Dionísio. No entanto, constatar a própria cegueira e determinar-se unir corpo e sombra revelam a autoconsciência das

---

<sup>102</sup> FROMM, Erich. The anatomy of human destructiveness. Londres: Jonathan Cape, 1974, p. 343.

personagens, o que lhes permite extrair do lodo da experiência ordinária um quê de meditação, o escape numa linha de fuga.

De qualquer maneira, deambulador, vagabundo, turista e estrangeiro se encaixam como bonecas russas e protagonizam a ambivalência de Jano. Reflete Bauman:

Este tem dois rostos. Um, atraente porque é misterioso [...], convidativo, e promete uma alegria que se anuncia sem erigir juramento de lealdade: rosto de uma ocasião infinita, e, ao mesmo tempo, de um prazer não experimentado, de uma aventura sempre nova. O outro, também misterioso, mas de um mistério sinistro, ameaçador e intimidatório que nele está inscrito. Ambos os rostos são semivisíveis e de feições incertas. A leitura de feições claras no lugar que deveria ser o do rosto requer esforço – esforço de interpretação, esforço de atribuição de sentido. Incumbe ao intérprete fixar o sentido, retomar as impressões fluidas como sensações de prazer ou de medo. Estas sensações condensam-se depois na figura do estranho/estrangeiro – tão contraditória e ambígua como essas mesmas sensações. (BAUMAN, 2007, p. 145)

Jano, deus romano de faces contrapostas, encarna a presença dos contrários, é o deus das entradas e das saídas, do alto e do baixo, do visível e do invisível. Sua face, impossível de ser fixada, preconiza ambivalência e simulação, a metamorfose do que se fixa e não se fixa na escrita, pois retorna na diferença da leitura e do recorte, no agenciamento do arquivo.

Todos esses tipos conformam a errância dos marginais da cidade moderna. São eles que movem, nas narrativas de Noll e Dionísio, corpos mutilados, marcados, penetrados e maquiados, e que marcam e penetram outros corpos, na interdependência dos fluxos e no combate de forças; ao serem tocados e tocarem o outro, deixando rastros de sua passagem. Olho e ouvido são, por excelência, receptores de sensações; eles produzem reflexos e enviam, a outras partes do corpo, signos. Olho e ouvido desdobram e reproduzem, e, agora, são outras partes, orifícios, que precisam falar sua linguagem distraída e, por isso, obscena.

### ***3.2.2 Orifícios e arquivos***

Foi com a visão aguçada da águia e com a boca repleta de verbos precisos que Vieira construiu seu sermonário. Seria imprudência afirmar que o polêmico jesuíta

destruiu e restaurou corpos? Toda a obra de Vieira consolidou-se sobre a pedra basilar da Bíblia (e a hermenêutica compilada até então) e da fenomenal retórica latina. Dois corpos, duas substâncias, os quais ele misturou em um cadinho bem complexo. Conversão e resistência. Resistência na conversão. Mas, para tanto, violou textos sagrados com propósitos seculares e enxertou fervores da fé em textos laicos. Tornou o corpo do sermão dois em um, a face cristianizada do Jano pagão. Enquanto serviu à conveniência da Companhia de Jesus e aos interesses expansionistas da Coroa Portuguesa, foi tolerado.

O que faz Vieira em seus sermões? *Seminare semen*. O “Sermão da Sexagésima” combina mística cristã e arte retórica, na demonstração do “como se” constrói a pregação, conteúdo e expressão. *Seminare semen*. Dos fragmentos de muitos corpos e da conclamação de diferentes vozes, Vieira consigna os signos, reúne-os num corpo novo, diferente e diferido, em busca da restauração da unidade divina. No ato da consignação, reflete Derrida (2001a, p. 13), cruzam-se a lei e a singularidade, “do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se possível, ao mesmo tempo visível e invisível.”

O arquivo de Vieira deixa-nos a cicatriz da incisão, estão no “Sermão da Sexagésima” os enunciados agentes da origem e os enunciados reagentes, transmutados, no equilíbrio instável entre causa e efeito, intenção e gesto. O arquivo é também, no sentido de Foucault, o lugar que recebe energia de transformação, palavras de construção e destruição, porque estão previstas na formação discursiva possível em uma época. Nesse sentido, o regime do enunciado é ambivalente. Discorre Foucault, em **Arqueologia do saber** (2005):

Essa materialidade repetível que caracteriza a função enunciativa faz aparecer o enunciado como um objeto específico e paradoxal, mas também como um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem. Ao invés de ser uma coisa dita de forma definitiva – e perdida no passado, como a decisão de uma batalha, uma catástrofe geológica ou a morte de um rei -, o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e modificações possíveis, se integra em operações e estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade. (FOUCAULT, 2005, p. 118-119)

Essa condição flutuante da linguagem permite a sobrevivência em tempos de crise. Os enunciados se apagam ou se ocultam. Quando saem da boca do santo ou do louco ou do poeta, propõem verdades como se fossem mentiras e mentiras como se fossem verdades. Inverte os pólos. Mas também consigna os signos, simultaneamente, desatando o riso e o choro. Vieira, então, determinado pelas circunstâncias que lhe exigiam a escritura de um sermão, operou, como no “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”, o uso distraído da palavra do pai, jaculando contra a face de Deus um grão duvidoso, traindo o corpo sagrado da doutrina. Em movimento reverso, restaurava, em outro lugar, o sangue e o corpo divino, jaculando, novamente, a semente espúria para fora do território santo.

Não é semelhante, em outros místicos, atravessar o sagrado por um Eros carnal, como nas jaculatórias de Santa Teresa de Ávila, de costas para as monjas, com o rosto fixado na imagem do Cristo, o caçador que lhe atirou a flecha ardente do amor?<sup>103</sup> Da boca o murmúrio que ressoa na concha do ouvido, e entra corpo adentro, conduzindo ao silêncio do êxtase. Da morte ao nascimento. A obra de Santa Teresa construiu-se de metáforas mistas, concretas e abstratas. Mas, é certo, as imagens concretas se furtam ao cancionero medieval e à novela de cavalaria, em processo de desmontagem e revisão no momento em que a religiosa produz. Santa Teresa compôs mais em prosa do que em versos, e se discute a autoria de alguns poemas. Outros foram anotações de suas “irmãs”. Como “palavras em pássaros” voam (*verba volant*), as discípulas da Santa registraram o canto, para que permanecesse (*scripta remanent*).

A imagem das “sementes literárias” e dos “textos para o pensar” retornam; sem pensamento não há corpo. Porém a função do olho e do ouvido, em ambos os casos, fica bastante patente. O realismo de Teresa de Ávila produz metáforas visuais, e o ritmo dos versos ressoa na concha. Foi vista e ouvida, ajoelhada em contrição, entoando monocórdico canto.

Quanto a Vieira, o Barroco o formou bem. Nichos escuros, estatuária realista, torcedura das colunas, naves côncavas, davam à igreja barroca os elementos propícios à encenação. Plasticidade e volumetria possibilitavam a dispersão espacial. O movimento ambivalente da retórica arquitetural, musical e escritural do Barroco se constituiu em espaço de propagação da voz, da imagem, da música. Na música, a técnica do

---

<sup>103</sup> Eis os versos de “Sobre aquelas palavras”: Quando o doce caçador/me atirou, fiquei rendida,/entre os braços do amor/ficou minha alma caída./E ganhando nova vida,/de tal maneira hei trocado,/que é meu

contraponto introduziu a superposição de vozes melódicas, cujo efeito expressivo inusitado renovava a polifonia. As características da arquitetura se transportam para a enunciação, torceduras na sobreposição de vozes, cujos vetores atingiam os sentidos do espectador.

Quando se analisam tais produções, que surgiram de combinações insuspeitadas, notamos: destruição e restauração de corpos (literários, religiosos, filosóficos, mitológicos e outros) insinuam obscenidade, se a entendemos mistura do puro e do impuro (ou vice-versa), inversões de papéis, sobreposições de significados, dispostos em um espaço onde funcionam teatralidade, repetição contumaz e máxima exposição do corpo. Vieira e Santa Teresa de Ávila foram exímios misturadores.

Noll e Dionísio misturam bem. No primeiro, escuta-se Bach em detrimento de Haendel (provavelmente a alusão é ao oratório “O Messias”), Mozart, Roberto Carlos, Martinho da Vila, as marchinhas de carnaval do Rio dos anos 50, mas ouve-se, ao fundo, a explosão do rock, os improvisos do jazz e o lamento do *blues*. Dionísio escuta outro barroco, Albinoni, ouve a música serrana do Sul de Portugal, e ecoa também a acidentalidade do jazz e a melancolia do *blues*. São narrativas errantes, flutuantes.

Noll profana o sagrado em suas releituras do Antigo e Novo Testamento, da tradição literária em língua portuguesa, introduzindo significados estranhos; quebra as asas do menino-índio, quebra as asas das sandálias de Hermes, faz surgir Afrodite da boca do narrador, embaralha a genealogia mitológica.

Dionísio não pára. No plano visível, o homem renega a flor da revolução, maldiz as relações no Partido Comunista, satiriza o mundo político e jornalístico de Lisboa, coloca Américo Thomaz e Mário Soares na mesma montra, mantém com amantes e prostitutas relações ambíguas, evoca a África colonizada, dá pistas de suas leituras (Nietzsche e Céline), comenta a política francesa; e, no plano oculto, renega o misticismo cristão presente nas lâminas do Tarô, embaralha seus significados canônicos, mistura a água limpa dos cântaros da Estrela (Lâmina 17) com as águas lamacentas do lago da Lua (Lâmina 18), rasura a pictografia das cartas, joga o inaudito.

Em sua condição de deambuladores, estão livres; são estranhos e, como tal, desatam os nós, precipitam forças. Em um mesmo cadinho: Eros e Tânatos; Dionísio e Hermes. E misturam mais, são obscenos, na acepção sexual da palavra, misturam os corpos e seus produtos. **A fúria do corpo** (1997) mostra incontáveis cenas; há uma

---

Amado para mim,/ e eu sou para meu Amado. (ÁVILA, Santa Teresa de. **Seta de fogo**. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. p. 11)

profusão que imunda a narrativa com a fúria carnal do narrador. **Bardo** (1981) também traz algumas, mas, frente a Noll, com assombrosa timidez. De qualquer forma, a escolha pela coprolalia não é casual, é causal. Torna-se instrumento para dizer a condição do homem, pressionado e ignorado pela sociedade, tornando-se marginal, sem que o queira, ou, ainda, estrangeiro em sua terra, enquanto poderia se sentir em casa.

Todavia a conversa é outra. Foi preciso o excessivo e o virulento para produzir, como no teatro de Artaud, pelo estranhamento, a identificação do leitor com narradores e personagens, colocando-se em seu lugar, desligando a consciência dos lugares-comuns da sociedade de consumo, levando-o, como o cantor serrano, a contorcer-se com seu próprio canto, no êxtase da transmutação dos valores. Da liturgia de Noll e do “proselitismo” de Dionísio, façamos algumas extrações.

O narrador sem nome e sem rosto, numa excitação da memória, resgata a imagem longínqua dos confins do jardim do internato, entre as árvores, o velho poço, perto do qual “uma menina de vestidinho branco encostada no poço me chamava com o dedinho, a menininha sorrindo como a imagem de um oásis” (NOLL, 1997, p. 159). Ele ata essa lembrança, ou devaneio, ao devir Afrodite. De qualquer maneira, ela está associada às águas, ou pelo viés mitológico, ou pela evocação do poço<sup>104</sup>. Nos dois sentidos há conciliação e desvio de imagens. Afrodite emerge das profundezas do mar, das espumas espermáticas de Urano (o Céu). Contra a tirania do pai, Cronos (o Tempo), instigado pela mãe Gaia (a Terra), corta os testículos do pai e os arremessa ao mar.

A genealogia mitológica introduz o tema do parricídio, porque, ainda que o pai não estivesse morto em sentido próprio, estava em sentido figurado, visto estar impedido de espargir sua semente sobre a terra. Através do poço, que contém água, chega-se às profundezas da terra. Nesse sentido, Afrodite tem dupla face, como Jano, ora é ela mesma, ora é Gaia (a Terra), ora representa arquétipos de mulher (Maria, Sofia, Madalena). Ocorre em Dionísio o mesmo. Na confusão de tantas mulheres, transmutadas no devir atriz, que se mata na “Seqüência 21”, Lâmina 21 (O Mundo), síntese do percurso do narrador, a volta ao Paraíso, o homem vê o grande amor desaparecer e ficar só, simetricamente à circunstância do narrador sem nome, pois Afrodite não passará de ficção conveniente contra a solidão, mesmo que o bardo brasileiro nunca desfaça essa criação da letra:

---

<sup>104</sup> Em algum momento, na narrativa, também se associa à Iemanjá, a orixá das águas, rainha do mar no candomblé de origem Yorubá. Mas esta é outra questão, na qual não nos deteremos.

Lembro de ter perdido abruptamente a memória, o passado em brumas, não recordava ao menos o meu nome, nada, a cabeça transportando em torvelinho a imagem dela, talo ardente da medula, eu disse Afrodite, assim eu te batizo – Afrodite – assim eu te nomeio pra toda a existência, assim eu te escolho. (NOLL, 1997, p. 159)

Dionísio (1981, p. 72) recorda a reflexão da camponesa de Suzet: “ – Tudo começa a ser fácil quando compreendes que acabarás por ficar só – murmura -. E compreendes isso mais dia menos dia.” E, num momento de perigo, refugia-se no poço do quintal, depósito de água (DIONÍSIO, 1981, p. 57) e no poço da memória.

Importa que o poço, nas narrativas, dissemina signos. Na sucessão de cenas sexuais, o poço - orifício, buraco, cavidade, fenda, abismo (o inconsciente é um poço), lugar de entradas e saídas - relacionar-se-á com as zonas erógenas do corpo. Todo o corpo é ele espaço erótico. O poço, por ampliação metonímica, refere-se à boca, à vagina, ao ânus, ao canal da uretra, às mãos, ao pênis, ao útero, à concha. Concha e cidade pela via metafórica. São orifícios ambivalentes: escondem segredos e prometem gozos; segregam e expõem *phármakon*. No rosto, olho e ouvido justapõem e sobrepõem metonímia e metáfora. Os narradores assim se referem ao sexo e sua função. Em Noll, declara o narrador:

[...] e olhando a cabeça do pau inchada e avermelhada tive a dura verdade de meu destino de agora em diante: era foder com a carne do mundo, doente, podre, fedorenta, mas extrair dela o único prazer verossímil, foder, esporrear, chupar o cu, o grelo, sorver a excreção quente da boceta, era essa a única verdade brutal possível naquela dor toda, a razão de um pobre e abandonado amor: te amo. (NOLL, 1997, p. 76-77)

No deslizamento do significante, poderíamos ler “razão” ou invés de “ração”. Percebida desalento e impossibilidade, a existência deixa ao corpo o trabalho de exploração dos prazeres que não se alcançam em outro lugar. A cidade e a vida são perversas. Para o narrador, ouvindo a exortação de Afrodite ao diabo, licença do carnaval, complementa: “essa voz que fala da obscenidade de se estar vivo essa força que nos leva a negociar a cada ponto da viagem pra poder continuar esses dentes que mastigam o ópio como se fosse néctar.” (NOLL, 1997, p. 125)

Quanto ao sexo, o narrador de **Bardo** (1981) comenta:

O homem jura que pode dizer hoje a qualquer mulher da cidade: fica calada e recosta-te. **O sexo é a última violência**, tens o peito dilatado como um tórax de pássaro. Devo servir-me de ti porque me purifico e os meus amigos renascem. (DIONÍSIO, 1981, p. 11, grifos nossos)

Esse é o rédito, o enunciado agente, que causará o retorno do dito: “‘O Sexo não é afinal a última violência’ pensa o homem. Virá depois a obsessão da morte” (DIONÍSIO, 1981, p. 48). No momento em que se dirige ao Portinho da Arrábida, o homem encontra a mulher, que “é e não é” a do Portinho. Ele lhe ordena: “Caminha sem me largares o caralho. [...] Põe-te de joelhos e faz-me um broche” (DIONÍSIO, 1981, p. 15)<sup>105</sup> Comenta o narrador, diante desta ordem. “Mas sente ao mesmo tempo que aquela mão no seu sexo é um feroz sumário do mundo” (DIONÍSIO, 1981, p.14). Continua o homem, reflexivo: “Tenho o sexo recortado na energia do sol, reconheço a voz demolida dos antigos salteadores.” (DIONÍSIO, 1981, p. 15)

Na narrativa, o sexo mistura-se à violência. No aspecto de que, nele, prazer e morte se realizam: prazer no afeto lasso e provisório; morte figurada do abandono, da exclusão e da carência. Na “Seqüência 4”, quando o homem estava preso, mãe e filhos visitam-no , e o desejo fala mais alto. Então, dois acontecimentos:

Põe a mulher, que segura o menino ao colo, no canto mais escuro, diz: o pior disto é a tesão. Encosta o cu dela ao seu ventre, levanta-lhe a saia e manda-a falar para as crianças. Que lhe pergunte, por exemplo, se gostariam de ir à feira popular ver o *casal do poço da morte*. Ele olha a porta da cela, a vigia está aberta mas isso é-lhe indiferente. O carcereiro entrará para vê-los foder. (...) Passam quatro anos. A mulher dirá mais tarde de como o carcereiro a quis gozar nos corredores, lhe arrancou o menino do colo, a menina agarrando-se ao que pôde, os fechou à chave numa sala e *a violentou contra o soalho*. (DIONÍSIO, 1981, p. 21-22, grifos nossos)

Prazer em impingir dor, na dominação do homem sobre a mulher. Num crescendo musical, surge desde a imagem desdobrada de flauta (prazer, vida) e pistola (outro modo de se referir ao pênis como arma) (DIONÍSIO, 1981, p. 25) à imagem do pênis (“caralho” e “sexo recortado na energia do sol”), instrumento de invasão, defloração, estupro, prática comum aos mercenários que chegavam às aldeias medievais, devassando o corpo feudal e violando as mulheres. No rastro da História, acrescentam-se, no entanto, outras conotações. Violência inerente ao machismo patriarcal e bárbaro; violência do contra-revolucionário, estuprando a mulher burguesa, expelindo vômito e esperma, “devassá-las e depois cair exausto, talvez a vomitar pus” (DIONÍSIO, 1981, p. 40); violência dos abusos do poder da ditadura salazarista, violando os corpos duplamente. Primeiro, privando-os de liberdade; segundo, abusando dos corpos como sua propriedade, o que acontece também **Na colônia penal** (1996), na

---

<sup>105</sup> Expressão popular que se refere à felação.

qual o oficial tem prazer em fazer a agulha da máquina (agulha, por ser cilíndrica e reta, furo-cortante, assemelhando-se ao pênis), arrombando o corpo do condenado.

Noll nos mostra esse poder coercitivo sobre os corpos. Depois do escândalo de Afrodite em um bar, pregando a palavra divina da possessão contra o poder, o garçom chama a polícia. Presos, sofrem dupla violência: o encarceramento (na altura, a ditadura extinta mantinha tentáculos à mostra) por motivo banal e a violência sexual de que são vítimas na prisão. Rede violenta: a repressão arbitrária do Estado e o micropoder dos presos dominadores naquele espaço. Vejamos o narrado:

[...] Afrodite caminha de perna aberta e ar apalermado, diz que foi estuprada por um cabo de vassoura metido por sua boceta afora por todas as mulheres que estavam na cela, conto que fui estuprado por uma pica mesmo, eu sangrando pelo cu Afrodite pela xota, o delegado quer olhar nossas entranhas pra ver se escondemos armas drogas segredos criminosos [...] (NOLL, 1997, p. 118)

O duplo estupro das personagens ressoa Dionísio e Kafka. Nas duas narrativas (e na terceira evocada), há ainda a questão do olhar. A função da vista, lembremos Deleuze (2005, p. 15), consiste em dobrar, duplicar o acontecimento, constituindo-o discurso. O carcereiro português, os presos da cela, o delegado e o oficial de Kafka, além das próprias personagens, necessitam do olhar. Gil corrobora essa função do olhar, cuja função permite o contato, expressando a mistura de substâncias:

[...] é que a relação indicada pelo corpo do outro inaugura uma diferença irreduzível: entre o que se mostra e o que se esconde, ao nível mesmo da percepção simples. Percepcionar um corpo outro significa, antes de mais, sofrer uma esquiva e compensá-la com um equívoco. Esquiva: a experiência vivida de outrem escapa à minha vista, esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível – expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo. Temos, pois, que supor que, diante do corpo de outrem, a “intencionalidade” primeira é a de nele visar o seu vivido: o “outro” e, antes de tudo, o seu “espírito”, ou melhor, a sua “alma” com tudo o que ela comporta de afectos e pensamentos. O visar não se dirige a um “sentido”, uma “essência”, mas um contacto vital; “comunicar” com outrem é entrar em contato, misturar substâncias. (GIL, 1997, p. 148)

Nas palavras do filósofo, a função do olhar e do ser olhado implica não somente testemunhar a experiência do outro, porém deixar-se atravessar por essa mesma experiência e, no jogo do reflexo, tirar proveito da experiência, o que se resume em escorchar o pensamento das molduras ideológicas que o comprimem. Em sua condição de vagabundo e estrangeiro (compósito do deambulador), aquele que porta a linguagem estrangeira, o poeta, ao ver e ser visto, faz nascer a centelha da transmutação. Deleuze

(2005, p. 72) argumenta que “a visibilidade numa dada época é o regime de luz, o resplandecer, os reflexos...”

Como tal, comentando ainda a relação do dispositivo com o arquivo, esclarece que o dispositivo se traduz em um conjunto de linhas que não correspondem a sistemas homogêneos. Sendo assim, as categorias sujeito, objeto e linguagem estruturam relações assimétricas em constante desequilíbrio; linhas que se afastam e aproximam umas das outras, perfazendo “variações de direcções” e submetendo-se a “derivações”. E acrescenta: “Os objectos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como vetores ou tensores.” (DELEUZE, 2005, p. 83)

Teatralidade, repetição contumaz e exposição do corpo reiteram a função do olhar, vetor ou tensor que permite o movimento e a transformação do corpo, do sujeito e da linguagem, excitando o arquivo. Dando continuidade, mais alguns enxertos em nosso texto, a fim de chegarmos ao núcleo da semente. Há quatro ocorrências que não podemos desprezar, pois elucidam a dispersão da semente, do esperma, da palavra. Baseia-se nisso a função da coprolalia, realizar o trânsito da experiência corporal em experiência escritural. O narrador sem rosto, no périplo narrativo, segue contaminando. Está sem dinheiro e decide se prostituir; comporta-se livre de qualquer injunção moral, serve. O corpo é máquina de prazer. Faz sexo com homens, mulheres, travestis, mendigos, adolescentes, velhos. Encontra um homem rico, a quem recorre diversas vezes, pois lhe compensava muito bem pelos serviços prestados. Assim, narra um dos encontros e reflete em seguida:

[...] fiz tudo direitinho e deixei, que viesse aquela pica e me penetrasse inteira, a cantata de Bach continuava a impetrar pelos salões do apartamento, é “Actus tragicus” o homem falou atrás de mim me comendo, essa cantata é a “Actus tragicus” o homem repetiu, doía pra danar, dor de carne me rasgando, pra tentar aliviar quis pensar em outra coisa como por exemplo meu desconcerto pelo homem no meio da foda me informar sobre a cantata de Bach, ou quem sabe o homem não estava me informando de nada, quem sabe estava apenas ardendo de amor pela cantata durante a foda, só sei que a dor de rasgar voltou pra minha cabeça junto com a “Actus tragicus”, eu ali ajoelhado e inclinado com uma pica grossa na minha bunda e o homem tentando sem sucesso bater uma punheta em mim, sinto uma violenta mordida na nuca e o homem ejaculou [...]

[...] o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer, Freud diria do alto do seu altar fixação anal, mas eu não me sentia naquele apartamento da Delfim Moreira com outra fixação além dos três mil cruzeiros pra comer, dividir alguns pratos com Afrodite,

então foder foder foder do jeito que fosse era a saída pra mim e Afrodite, foder com a carne do mundo, carne doente, desenganada o que fosse, e que se recebesse o dinheiro que fosse, esse dinheiro reclamado por todos pela boca da inflação, eu e Afrodite trepando, fodendo, chupando, levando, lambendo a carne do mundo, tudo muito triste, muito trágico, muito degradado, mas as rédeas da dignidade não eram menos sórdidas nem mais castas. (NOLL, 1997, p. 91)

Talvez devêssemos iniciar nossas sugestões, novamente, com o deslizamento do significante: “foder foder foder”<sup>106</sup> não esbateria “poder poder poder”? Numa sociedade falocêntrica, o penetrador e pagante não têm poder? Por contigüidade, o comércio sexual, dentro ou fora da *doxa*, sempre rendeu bastante. Prostituição é conveniência social, senão não seria tolerada; no desvio da norma, mantém-se o sagrado lar (muitas vezes, com o benefício do controle de natalidade). Quanto às “rédeas”, figurativamente, não são “regras” do poder? O modo de o poder manter o indivíduo trilhando no sulco.

Dessa maneira, embora lhe doa literalmente a carne, sendo rasgado por uma “pica grossa” e invadido pelo esperma/semente de um igual, ele prefere a condição de prostituto à de simples e ordinário escriturário em qualquer lugar da cidade. O verdadeiro “ato trágico” não é ser penetrado; parece-nos, é o reconhecimento de estar cindido e premido pelas circunstâncias. Entre duas situações precárias da realidade crua, que se escolha a melhor. O homem é livre, inclusive, para escolher a forma de degradação que mais lhe apraz. Na duplicação da ironia, o narrador toma conhecimento de uma cantata, de um compositor por quem já declarara afeição, justamente na hora em

---

<sup>106</sup> Instigados pelo fragmento “foder foder foder”, analisemos. Considerando-se o aspecto formal, há um procedimento reiterado que consiste em usar palavra, ou expressão, três vezes seguida; “santo santo santo”, um dos exemplos. Num trecho posterior, o narrador se encontra de novo com o ricaço da Delfim Moreira e, neste momento, trocam-se afetos. Existia uma sensibilidade que não se dirigia ao narrador. Esse percebe a sobreposição do prazer estético ao carnal, pois, o homem realmente gozava a cantata de Bach, o corpo sonoro da música e, não, a sua carne de michê.

No retorno do dito, em uma conversa depois da transa, a energia flui entre eles. O narrador descreve dois detalhes: “O quarto tinha lençóis de seda e uma fotografia dos funerais de Ezra Pound, a gôndola levando o esquife pelos canais de Veneza.” (NOLL, 1997, p. 95) A delicadeza da seda, na pele, equipara-se à leveza da imagem das águas levando gôndola e poeta. Essa imagem se amplia mais à frente. O pagante diz: “Olha a rosa ele falou e apontou para uma rosa que morria num vaso na cabeceira ao seu lado. Rosa falei escandindo cada sílaba. É uma rosa ele continuou, uma rosa é uma rosa.” (Noll, 1997, p. 96). O trânsito, entre os sentidos, continua; a tátil visão já é tátil visão sonora, agregando a audição. Na escansão das sílabas, o narrador se ouve e ouve, ao fundo, a cantata de Bach. Notadamente, aqui se restitui o famoso verso “Rose is a rose is a rose is a rose” (parte do poema *Sacred Emily*, publicado em 1922, no livro *Geography and Plays*), fragmento e semente, talvez menos seminal que a poesia de Pound. Então, na metáfora da rosa se esvaindo, mata-se um movimento poético (o simbolismo) e canaliza energia no imagismo (com o qual Stein mantém diálogo), concebendo uma poesia feita com imagens claras e concretas, no largo uso do verso livre. Pound freqüentou o círculo de Stein na Paris dos anos 20. Se fotografia é documento, arquivo, na narrativa, não decora apenas o quarto. Ela excita a literatura (de-cor-ação). De fato, Pound morre em Veneza em 1972, mas a morte do Pound histórico não interessa, mas, sim, a do poeta: *A lume spento*, seu primeiro livro, publicou-se, em Veneza, em 1908. Lá nasceu e morreu sua poesia, reverência feita pelo narrador.

que era penetrado, e mais, saber que seu corpo não servia ao gozo do outro, nem isso, visto que percebera também que seu cliente gozava, na verdade, o corpo sonoro de Bach e não a carne de um michê.

Em outro episódio, ele está sentado na Confeitaria Colombo, no centro do Rio, tomando um chá (fragrância do absinto) e, aos poucos, é possuído por um devaneio: “[...] sonhando com outros tempos onde uma dama irreal se apossa do meu corpo e me reflete esguia, loura, bela qual ninfa de outras eras” (NOLL, 1997, p. 159). O narrador, antes, travestiu-se para encenar a mulher na relação com Baby, a mulher travestida de homem, a mulher fálica. Inversões se repetem. Na nova cena, o encontramos metamorfoseado em ninfa (a ampliação mitológica evoca a própria Afrodite, em sua beleza carnal). Então, um cavalheiro de uns sessenta anos aproxima-se da “dama irreal” e lhe faz um convite. O diálogo entre eles é absurdo<sup>107</sup>. O cavalheiro convida a dama a ir ao Alto da Boa Vista, réplica do castelo Vaux-le-Vicomte<sup>108</sup>. Na passagem pelo espelho, eles envelhecem subitamente; a dama e o cavalheiro, embora caquéticos, ardem de desejo e a dama coloca sua mão na “protuberância do distinto”, que a penetra violentamente com a “grossa vara”, babando “purulências pelo tubo inferior”. Na seqüência, descem a um sepulcro abismal, a última morada do velho e, onde seu gozo derradeiro, é visto assim:

[...] o cavaleiro morre num frêmito que expulsa sua derradeira cota de esperma, começo a lambar o esperma que se esparrama até a região glútea do cavalheiro, o esperma ainda quente, alimento-me do gosto acre, sinto-me fortalecida, renovada, airosa, corro pelo gigantesco sepulcro até encontrar a luz exterior, é cálida essa luz, é boa, caminho pelas ruas toda esfarrapada, cumprimento os carros, entro pela Floresta da Tijuca adentro e desapareço. (NOLL, 1997, p. 161)

É no abismo do sepulcro que a “dama irreal” vai buscar alimento, o “esperma redentor” (DIONÍSIO, 1981, p. 97). Toma o esperma pelas duas bocas: a de cima e a de baixo, num tortuoso desvio. A vagina é boca, a porta de entrada da semente que irá se

---

<sup>107</sup> Este diálogo absurdo é o enunciado reagente ao rédito da página 97 (NOLL, 1997), no qual o narrador, sonhando, entra num teatro de variedade em que a peça encenada é “A cantora careca” (La cantatrice chauve, 1949-1950), numa evidente recorrência intratextual e intertextual à peça de Eugène Ionesco, escritor franco-romeno, precursor do Teatro do Absurdo, movimento que considera a palavra em seu aspecto objetual, dialogando com Artaud (lembramos, particularmente, das glossolalias de *Pour en finir avec le jugement de dieu*)! “Para acabar com o julgamento de Deus”, produção sonora transmitida, em 1948, antes da morte do dramaturgo). Na peça de Ionesco, o Sr. e a Sra. Smith, londrinos, mantêm diálogo em que o sentido das palavras é dissolvido nas réplicas dos interlocutores, decerto, criando efeito “irreal”.

<sup>108</sup> Outra alusão de Noll ao Barroco, no caso, à arquitetura barroca francesa, referindo-se ao Château Vaux-le-Vicomte, construído no século XVII.

instalar no útero. A boca da fala é, ao contrário, lugar onde a semente não vingará. Entretanto, no desvio das funções do corpo, no caminho obscuro da boca de cima para a boca de baixo, na inseminação derrotada da semente na boca anal, algo se detém, a outra semente, a semente da palavra de Vieira, invertida e profanada, faz vibrar a língua da possessão, a língua da denúncia e a língua poética. O narrador e Afrodite são alter egos; são, repetindo, dois em um, a face de Jano.

Representam também a unidade do ser, personificada no mitológico Hermafrodito, filho da deusa e de Hermes. Em alguns cultos, Afrodite é mais valorizada como amante do que mãe; símbolo da força sexual mais primitiva da mulher, cultivando diversos amantes. Hermes é mensageiro e intérprete da vontade dos deuses, de onde vem hermeneuta. Foi, no princípio, protetor do campo e do gado, depois, passou a ser cultuado como protetor dos comerciantes, dos ladrões, dos viajantes e das estradas (*hermas*). Astuto e alado, ele era irmão de Apolo, de quem roubou o gado. Na reconciliação, e por compensação, lhe presenteou com a siringe. Atribui-se também a Hermes a invenção da lira. Deus da harmonia e da beleza, Apolo, em retribuição, concedeu a Hermes o dom da adivinhação e lhe presenteou com o caduceu.

A intrincada genealogia mitológica, repleta de versões contrastantes, entretanto, vem em nosso auxílio. No jogo das inversões e metamorfoses na enunciação de Noll, particularmente, na imbricada relação entre o narrador e Afrodite, os duplos se disseminam. Ao transformar-se numa bela ninfa, numa dama irreal de tempos imemoriais, que desce ao centro da terra, para alimentar-se de esperma pela boca de cima, essa dama do poço “é-não-é transparente” (DIONÍSIO, 1981, p. 16) Afrodite, é Gaia, a própria terra. Em decorrência de uma de nossas sugestões de leitura, a menina do poço, Afrodite, se transforma em Gaia, a terra que não pode ser fertilizada, porque Urano castrado já não semeia. Explica-se a litania do filho que não virá, o rebento tão ardentemente desejado pelo narrador, e que Afrodite não pode lhe dar. Esse filho, ainda virá.

Voltando a Dionísio, encontramos duas passagens propiciatórias a um enlaçamento precário. Na “Seqüência 11”, correspondente à lâmina “A Força”, o narrador declara que o homem encontrará a mulher do Portinho da Arrábida. O encontro de homem e mulher permite troca de afetos, lembranças, testemunhos. Em Dionísio, as marinhas persistem. A mulher, lembrando de como foi molestada na juventude, regressa, impulsionada pelo vinho, ao quiosque da vila junto ao mar, com relativo *ennui*:

Uma manhã perto da hora do almoço o dono entrou no quiosque e perguntou à minha mãe se me deixava ajudá-lo a cozinhar porque a esposa tinha ido à terra. Depois na mercearia disse para eu comer com ele. Deu-me vinho, que bebi pela primeira vez, e no fim do almoço levou-me para a arrecadação. Em cima de um monte de desperdício forçou-me a fazer-lhe um broche. Mal conseguiu meter-me o caralho na boca senti a cara atacada de esperma. Em seguida convenceu-me a levantar a saia, com as minhas próprias mãos, e gozou-me o cu. Tenho ideia de que fiquei todo o tempo com os olhos fechados, entre o prazer e o ódio. [...] Durante os dois anos em que fui casada nunca pude beijar o meu marido na boca ou lambe-lhe o sexo. Embora isso não o incomodasse, pelo menos parecia. Enfiava-me o caralho, vinha-se, era tudo.

A voz da mulher é imparcial, como seria a voz dum justiceiro. Está parada no passeio e tem a testa cerzida. Seguindo a linha do seu olhar, aparentemente calmo, veríamos que se perde no fim da rua, onde começa o mar. Os pontos dessa linha são labaredas invisíveis, agonia de falésias, sangue de baleias. O homem pega na mão da mulher, puxa-a para si o mais serenamente que foi capaz de puxar um canastro de mulher, diz: vamos? Ela acena que sim com a cabeça. E diz pouco depois com a boca: há por vezes segundos muito demorados na tua vida em que o tino apenas obedece ao nítido desejo da morte. (DIONÍSIO, 1981, p. 49-50)

No trecho, vigora a contenção. Enquanto Noll explora o silêncio em meio à exorbitância da língua que não quer calar, Dionísio mantém o silêncio enquanto energia de reserva, a secretar forças de precipitação. São procedimentos diferentes, mas o efeito a ser alcançado parece ser o mesmo. Que os corpos distendam e, no movimento, traduzam a língua do corpo na poesia, na qualidade do vírus, da propagação. O hermeneuta trabalha tanto quanto o bardo, um em dois. No trânsito, o louco vai falar no silêncio da razão. Dissemina-se esperma na boca e no ânus, semente morta. Entre prazer e dor e prazer e ódio, os olhos, fechados no passado para não distraírem os sentimentos ambivalentes, abrem agora a centelha da memória para desencadear energias semelhantes. Interior à calmaria, a parte negra elabora o fim. Eros e Tânatos em conflito no âmbito da criação. O falso Eros, é que sugerimos. O uso das metáforas “labaredas invisíveis”, “agonia de falésias” e “sangue de baleias” remete a corpos mutilados, como o do pai, que pintava com a boca, porque os membros haviam sido amputados<sup>109</sup>. Pintar com a boca, não é fazer com que a boca trabalhe em lugar das mãos, deslocando funções. A boca que fala, escreve por imagens, fala a voz e a imagem, na escrita pictural. Não é justamente essa a função dos tropos, deslizando ou condensando, criando novas imagens; realizando o trânsito na cadeia incessante de significantes? Fazemos anotações às metáforas. No trecho, “agonia de falésias” e “sangue de baleias”

(além de remeteram à destruição e à morte dos corpos, pois falésias são rochas, lentamente, mutiladas pela erosão marítima, e baleias, mamíferos de imenso valor comercial), da forma como se inserem, elas elucidam a condição paradoxal do estado de espírito da mulher, embalada tanto pelas lembranças de sua infância na vila à beira-mar, como pela violência sexual e moral sofrida, incitada no dono, e, nela mesma, pelo efeito do vinho.

Embora o vinho, na Península Ibérica, seja tradição diária, sua presença no narrado traz memórias mais antigas, como a presença de Dionísio, o deus grego, introdutor do vinho e amante da carne. Fechar os olhos e viver afecções paradoxais, amor e ódio, é efeito da embriaguez, retornada pela repetição do gesto. Na praia, homem e mulher bebem: “ela inicia no vinho o regresso ao quiosque” (DIONÍSIO, 1981, p. 48). A memória igualmente embriaga o indivíduo, lançando-o em um estado, no qual as paixões tristes e alegres podem eclodir concomitantemente. Já a imagem “labaredas invisíveis” precisa ser desdobrada. Diz o homem que “o olhar, aparentemente calmo” da mulher “termina [...] onde começa o mar”.

Dissemos que, em Dionísio, as marinhas persistem, e isso se deve à posição geográfica de Portugal, que faz do mar infinita fronteira com o outro. Deixar o olhar perder-se no mar, descer ao profundo oceano, são “mergulhadas” no próprio interior. Horizonte infinito e profundidade oceânica levam ao inconsciente. Nesse mergulho, entra-se em contato com forças “insuspeitadas”, ocultas no “olhar, aparentemente calmo” e na imparcialidade da voz, como se tudo a afetasse e fosse recalcado. O mar português significa partidas de conquista e chegadas de derrota, à beira do qual se espera o cruzado algures; o mar introduz a perda e o luto e constitui a saudade como insígnia da pátria. Saudade é solidão. Se os poderes restauradores e destruidores das águas surgem, na tradição cristã, com o dilúvio no Gênesis, retornarão ainda maiores nas labaredas das imagens apocalípticas. O mar se transformará em um imenso “lago de fogo”. No Apocalipse, as palavras proféticas são “labaredas invisíveis”, prenunciam o começo do fim. O mar tem conotação ambígua: dele se emerge e, nele, se desaparece; o mar contém a morte. E a morte está na mulher, em seu olhar na linha do mar. É o anúncio de sua morte, na “Seqüência 21”. Enquanto a mulher espera, as “labaredas invisíveis” das palavras encantarão a platéia do teatro. O homem, que lutava contra a evidência desse grande amor, se furtava a levar flores no dia de estréia. Na última vez

---

<sup>109</sup> Na “Seqüência 2”, de **Bardo** (1981, p. 13-18), a mulher revela que o pai foi sendo cortado, pouco a pouco, até restar-lhe cabeça e tronco.

que a viu em cena, levou flores brancas, mas lhe faltou coragem e saiu antes de ser visto. Oposto a Noll, cujo narrador declara-se “pastor de letras” e eterno amor à sua criação, o homem de Dionísio “amou vorazmente”, mas foi “uma bola batida”. A mulher de “L’Eden cinema” era sua favorita, seu par talvez perfeito, a outra e mesma face de Jano. O homem se refere à sua última visão da atriz com estas palavras que ressoam aquele dia no Portinho da Arrábida:

Ficava na plateia seguindo o seu movimento oficial e percebi um dia o sentido do palco para ela: era aí que desocultava a contida revolta do seu pranto. Ao mesmo tempo poderia ouvir-se na nudez de cada um dos papéis que fazia o amor e o desejo que tinha ainda pelos outros. A voz transfigurava-se, poderosa, magoada mas sem rancor. Nos momentos de silêncio o rosto ganhava a precisão de cada traço, o olhar fixava um ponto distinto mas sempre longínquo, lugar de mundo perdido ou inexistente. [...] olha do centro do palco para a plateia como se nada pudesse já acontecer na sua vida mas como se como se tudo estivesse ainda por acontecer. (DIONÍSIO, 1981, p. 75-76)

Sugere-nos o homem de Dionísio: a mulher usava as “labaredas invisíveis” como “palavras em pássaros”, magnetizando a todos com sua poderosa voz transfigurada, diferente e a mesma, em cada papel. Revolta e mágoa existiam, rivalizando com o amor e o desejo. Foi vista, ouvida, aplaudida, mas, para o homem, “os aplausos que se escutam não são a medida da sua grandeza mas o desequilíbrio do mundo” (DIONÍSIO, 1981, p. 76). O último gesto de afeto possível o homem não realizou: a brancura (poderíamos sugerir brandura e talvez redentora) das flores, a semente branca não inseminou a atriz; resta a brancura do silêncio na morte branca do filho que não restou. Esse filho, que ainda virá.

Tal como em Noll, o homem e a mulher do Portinho da Arrábida compõem a face de Jano. No jogo de cartas de Amadis, a Lâmina 15 (O Diabo) indicava a presença dos elementos de composição do Uno: “O diabo era a figura central. Em baixo tinha dois anjos, um masculino e outro feminino” (DIONÍSIO, 1981, p. 28). Mas a transmutação da atriz, restituída ao pó, em Dionísio, substitui significações, opera implícitos. A Lâmina 11 (A Força) representa o princípio feminino da *anima* na formação do homem. Essa força inconsciente, subterrânea, precisa ser dominada. A mulher domina o leão, segurando-lhe a boca, para mostrar que os instintos destrutivos precisam ser trabalhados em função da vida. É a força ativa da razão procurando controlar os instintos. Na relação com a mulher do Portinho da Arrábida, os afetos não foram suficientemente vetores de equilíbrio. Houve um equívoco: o nível inconsciente

do homem não encontrou guarida no nível consciente da mulher e vice-versa; adveio a precipitação da parte negra, nele e nela. Revolta e mágoa do homem intensificaram a pulsão destrutiva na mulher, levando-a ao suicídio. Na condição de solitários, no abandono e no desastre da vida, a saudade se projeta na esperança, este futuro que ainda não chegou para o homem.

Noll constata a solidão do ser, na imagem do hermafrodita. Em mais uma passagem insólita, numa cena de auto-erotismo, decifrando o próprio corpo, deseja possuir-se; o narrador solta os pássaros:

Sei que meu corpo é belo, é nu, e eu já nem sonho. Salvo um sonho, e este me consome: debruço-me sobre mim, mordo meu lábio inferior, sorvo a saliva, a língua quase no sino da garganta, meu membro túmido, quente como o sal, meus dedos arregaçam o prepúcio, tocam o vermelho da glândula, abrem os pequeníssimos lábios da glândula, segregando a umidade que um dedo vai levando pela glândula toda, arreganho mais e mais os pequeníssimos lábios – boca de um peixe –, deslizo dedos pelo membro inteiro [...] este é o meu corpo amado em quem pus toda complacência. (NOLL, 1997, p. 171)

Ele conclui mais uma semente, que produz “palavras em pássaros”, o corpo narrativo, a grande obra. O corpo fletido, ao limite, faz da boca vagina e, da língua, pênis vertiginoso. O orifício da uretra, a minúscula vagina, recebe o dedo espada, tão incisivo no recorte do corpo quanto incisivo na transcrição dos ditados de Afrodite, mesmo que ela mantenha reserva quanto à transcrição da letra. Fletir o corpo conduz à reflexão do pensamento, e a operação reafirma a solidão do ser, na poesia que se abre como a garganta para receber, lá onde se produz voz, *seminare semen*.

Poesia inseminada no interior de um corpo que são dois, um em dois. No meio da rua, em pleno carnaval carioca, o narrador e Afrodite notam a presença esquelética de um indefinido ser, que ela julga hermafrodita. Ele se furta aos olhares, se furta ao mundo, contra o qual repete palavras antes nascidas da boca de Hermes e Afrodite. É um duplo, que no meio da missa invertida, alimenta apenas o *ennui*, excitando, como apraz bem a Noll, o arquivo, invocando Roquentin.

Estaria, nesses fragmentos-sementes compilados, a força subterrânea de Dionísio, travestido em Eros, na superfície dos corpos? Em uma das versões do nascimento de Eros, ele é filho de Poros (O Expediente) e de Pínia (A Pobreza), por isso, não é totalmente pobre nem rico, vivendo de expedientes. Para Noll, as modalidades de satisfação sexual são possíveis, mesmo as mais bizarras, como a da

cena do *golden shower*<sup>110</sup> sobre os leprosos disformes; nada seria mais obsceno do que a vida, com suas contradições, paradoxos, vazios... A vida na cidade é indigente, e essa indigência apaga qualquer fortuna, como o destino do Eros platônico.

Existe, sim, uma força que suplanta a alienação e a morte. Estamos na cidade, não estamos? Diante da morte do filho, atropelado por um motorista camponês a quem perdoa, de volta do mar, onde entregara o filho (este enterro tão prosaico no tempo das navegações lusitanas), o homem de Dionísio, em taciturna reflexão, diz sobre o filho: “Ele existe para confirmar o ofício de viver” (DIONÍSIO, 1981, p. 38). Ainda que castrado, Urano vive. O filho morto confirma a existência do pai, assim como a miragem do velho (pai, Pedro, pedra, Deus), em Noll, reafirma a ausente presença do pai diante do filho.

O enterro no mar repercute Noll. O filho não volta ao pó, mas às águas cálidas do útero ou ao oceano do “esperma redentor” do pai (DIONÍSIO, 1981, p. 97). Ainda que a cena conote sentimentos negativos e ambíguos, como frustração e desolação, figuras da castração, a expressão é afirmativa. A água domina as narrativas, o retorno a ela seria a mais plausível imagem da transmutação. Noll e Dionísio escolhem a vida, apesar da precariedade e do absurdo. Refletindo sobre corpo e linguagem, particularmente, numa passagem sobre Sade (*expert obsceno*), Deleuze se pergunta:

Finalmente, o que um pornógrafo? É o repetidor, aquele que volta a fazer. E que o literato seja essencialmente um repetidor deve instruir-nos sobre a relação da linguagem com o corpo, sobre o limite e as transgressões mútuas que corpo e linguagem acham um no outro. (DELEUZE, 2005, p. 26)

Sexo, morte, violência, destruição, restauração são carnaduras da vida, de onde a literatura mistura as palavras e as coisas, energia subterrânea disseminadora. Quem melhor sabe misturar é o poeta, que faz da cidade sua concha.

### **3.2.3 Cidade e concha**

O corpo pulsante da cidade forma imensa caixa de ressonância, na qual coisas e signos encenam uma “guerra” de estímulos auditivos, visuais, olfativos, táteis, gustativos, virulência de energias fragmentárias e dispersoras. De todos esses estímulos,

---

<sup>110</sup> Uma das modalidades dos *water sports*, relacionados à coprofilia.

numa sociedade como a nossa, prevalecem, ainda, o ouvir e o ver, correlacionando essas funções às demais, afinal, o corpo é “receptor de *sensações*”.

Em **Crítica e Clínica** (DELEUZE, 1997), afirma-se que Proust inventa uma língua nova, uma língua estrangeira, fazendo a língua *delirar*. E esse fato se relaciona a *ver* e *ouvir*, pois, ao se criar uma língua nova no interior de outra já existente, provocam-se flexão e reflexão, o que possibilita o trânsito no interior da língua de uma língua estrangeira e, também, o trânsito da língua com seu próprio fora. O filósofo argumenta que estar “entre as palavras”, no “meio”, é condição da linguagem, em que se configuram as relações possíveis com o mundo: “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve.” (DELEUZE, 1997, p. 9)

Em outro momento, considera que, apesar de a literatura remeter a uma singularidade (autoria), seu compromisso é com o agenciamento coletivo da enunciação, deixando falar a legião, esquecendo-se, por exemplo, de um rosto. Volta-se à questão do delírio, para afirmar:

A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, “deslocamento de raças e continentes”. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as denominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. Também aí um estado doentio ameaça sempre interromper o processo e o devir<sup>111</sup> [...] o risco constante de que um delírio de dominação se misture ao delírio bastardo e arraste a literatura em direção a um fascismo larvado, a uma doença contra a qual ela luta, pronta para diagnosticá-la em si mesma e para lutar contra si mesma. Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação da saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”). [Deleuze, 1997, p. 15]

Essa reivindicação da literatura ocorre quando, “esse povo que falta...”, essa legião, com a qual o poeta se compromete, pode ver e ouvir, ser vista e ouvida, o que é, decerto, concepção que encampa os gestos criadores de Noll e Dionísio. É disso que

---

<sup>111</sup> “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, *um* animal, ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. [...] O devir está sempre “entre” ou “no meio”: mulher entre as mulheres, ou animal no meio dos outros. Mas o artigo indefinido só efetua sua potência se o termo que ele faz devir é por seu próprio turno despojado das características formais que o fazem dizer *o*, *a* (“o animal que aqui está...”). Quando Le Clézio devém índio, é um índio sempre inacabado, que não sabe ‘cultivar o milho nem talhar uma piroga’ [...]” (DELEUZE, 1997, p. 11-12)

tratam **A fúria do corpo** (1997) e **Bardo** (1981): colocar, em movimento, traídos, desqualificados, oprimidos, marginais, ouvindo-os e vendo-os; oferecer, à legião, possibilidade de experiências humanas, endereçamento de afetos onde não há, estabelecendo a ética do “existir-para”, o desejo de Bauman (2007).

A cidade é corpo, assim como a concha. Ambas ressoam, mas ressoam de forma diversa, pois a cidade se enrijece e enrije os indivíduos, torna-os pedra, e, para chamá-los de volta à vida, exige-se longo esforço, o esforço do bardo. Ela (a cidade) não possui a habilidade da concha de desdobrar-se, nem a do corpo humano e a do corpo literário de serem um em dois, ser mineral e ser vida. Nos dois autores, vejamos estas imagens:

[...] toco na ponta do lápis, o grafite é duro, pontiagudo, fere a presença do meu dedo, crava sua força na minha pele, entra, acho que uma gota de sangue arrebenta, escorre pela concha da mão, inunda a pequena mão, dá o calor que bebo com a mão em concha [...] (NOLL, 1997, p. 181)

O ar retenho na concha da mão suplico que materialize em massa volume coisa [...] o ar na concha da mão mas nada [...] e clamo pelo nome e mais uma vez pela boca e nada pelo ouvido entra e nos olhos reflete e na língua entre os dentes já não pulsa o som. (NOLL, 1997, p. 147)

Os dedos do cantor são uma leve ostra húmida. (DIONÍSIO, 1981, p. 26)

Eu repousava a cara nos caracóis que tu tinhas, fofos e negróides. Eram caracóis de subir e descer em espirais – deixavam nas unhas o pólen de certas flores: quando se esmaga é doce e fugidio. (DIONÍSIO, 1981, p. 74)

Na primeira, o dedo que sangra (o mesmo dedo que penetrou a pequena vagina, na inversão funcional do canal da uretra), é dedo escrevedor, escrita feita de sangue, semente vertida e bebida na “concha da mão”. A imagem conota erotismo, do lápis (pênis) fecundando, pelo auxílio da concha, a boca do narrador. No entanto a própria concha, pela sua formação côncava, alude à vagina e ao útero, assim recebendo a semente da escrita. Logo em seguida, a concha serve de caixa de ressonância, referindo-se ao corpo, à concha do ouvido, para receber a súplica do narrador ao som que não vem, significando, ao contrário da primeira, impedimento, frustração, impotência, medo. O desejo de ouvir a réplica ao chamado indica trânsito de afecções entre o narrador e Afrodite ausente, ainda a auto-afecção diante da ilusão da morte da amante.

Em Dionísio, a metáfora sugere a posição dos dedos, alongados, dedilhando com leveza as teclas do piano, visto que a umidade da ostra remete tanto à concha aberta ou ao “suado” trabalho das mãos. De qualquer forma, a imagem associa esse marinho elemento à criação musical e literária. O último fragmento chama a atenção para os

cabelos da mulher, ondulados em espirais, revelando que a relação sexual, decerto prazerosa, não apagava o outro prazer, o da dominação, pois “quando se esmaga é doce e fugidio”. Havíamos dito que, nos dois autores, as relações sexuais são permeadas de violência, são atravessadas igualmente por um Eros em instável equilíbrio com Tânetos.

Nas narrativas, a concha representa sua potência significante, a partir da simples existência, de mais um ser na ordem natural das coisas. Em sua exterioridade bela e interioridade pulsante, a concha esconde enquanto se apresenta ao olhar. A visibilidade da concha incita o ouvido. Dela queremos escutar marulhos, murmúrios, risos e lamentos. Por isso, a concha excita, impõe-se perplexidade, sugere indagações. Permitamo-nos, ainda, comentários breves, acerca de dois textos, um artístico e outro menos, sobre a concha.

Artaud escreve um roteiro para o cinema, intitulado “A concha e o clérigo”<sup>112</sup>, ainda de inspiração surrealista. Conforme o dramaturgo, no comentário a seguir, o roteiro permitiria associações livres, libertando o indivíduo das “circunstâncias psicológicas de essência discursiva”. É ele quem diz:

Por mais que nos aprofundemos no espírito, encontramos, na origem de toda emoção, mesmo a intelectual, uma sensação de ordem nervosa que implica o reconhecimento, talvez em grau elementar, mas de qualquer modo sensível, de algo substancial, de uma certa vibração que recorda estados, conhecidos ou imaginados, revestidos de uma das múltiplas formas da natureza real ou sonhada. O significado do cinema puro estaria, portanto, na recuperação de um certo número de formas desta ordem, num movimento e seguindo um ritmo que seja a contribuição específica da arte. (ARTAUD, 1995, p. 158)

Artaud pretende uma montagem que colocasse imagens de forte impacto, em grande movimento, para desautomatizar o espectador. O que nos interessa, de fato, é que o homem no roteiro, o homem vestido de negro, usa uma concha para transvasar um líquido em recipientes de formas e tamanhos diferentes. Ele está num laboratório, ou algo similar, acompanhado de um oficial. Súbito, o oficial lhe arranca a concha das mãos e a quebra num “golpe gigantesco” com uma espada que tira da bainha. O homem de negro é um clérigo que, na cena seguinte, em um salão de baile, está isolado em um canto: “Ele tem na mão uma concha, cuja visão o absorve estranhamente” (ARTAUD, 1995, p. 162). O roteiro tem sentido erótico, as cenas são surreais, violência sexual e

---

<sup>112</sup> Este foi o único roteiro filmado de Artaud, apesar de ataques infundáveis contra a realizadora, Germaine Dulac. O roteiro foi publicado, em 1º de novembro de 1927, nº 170, da **Nouvelle Revue Française**. Não nos deteremos, neste roteiro, conquanto fosse útil, por estabelecer relações com a forma

dilaceração da carne coabitam, e a crítica ao catolicismo francês fica evidente. Interessamos a passagem do homem, com a concha na mão, estranhamente absorto, porque a concha será objeto de outro texto, o ensaio, de Valéry, “O homem e a concha”<sup>113</sup>.

Valéry discorre sobre a natureza e a arte, introduzindo, gradativamente, sua concepção de poesia e sua função no mundo. A arte é a maneira de o homem corrigir as falhas da natureza, quando as encontra, porque a concha será tomada como modelo de perfeição, a que o homem pode somente admirar. Se o homem não chega ao nível de produzir algo que se assemelhe à perfeição e esplendor naturais, ele está livre, por exemplo, a dedicar-se à poesia, perseguindo o ideal da concha.

Esse ideal de realizar - em um corpo, dois seres, dois mundos interligados e indissociáveis: animal e mineral - parece ativar o fragmento novalisiano, em texto no qual emoção e razão não se apartam. No ensaio, faz voltar a recorrente indagação, os “textos para o pensar”, sem os quais pensamento e escrita não se tornam corpo. Voltemos ao poeta e crítico e ouçamos suas palavras:

Se houvesse uma poesia das maravilhas e das emoções do intelecto (com a qual sonhei durante toda minha vida), não haveria para ela tema mais deliciosamente excitante a ser escolhido do que a pintura de um espírito solicitado por algumas dessas formações naturais extraordinárias, notadas aqui e ali (ou melhor, que se fazem notar), entre tantas coisas de aspecto indiferente e acidental que nos cercam. (VALÉRY, 1999, p. 95)

Não é de se admirar que Valéry, ao confessar seu ideal de poesia, o fizesse sugerindo a observação das coisas da natureza. O nomeado é concha, formação calcária, portanto mineral, que serve de invólucro a certos animais, como os moluscos. A beleza da concha está em seu conteúdo-continente. Ela é bela porque, ao mostrar-se, esconde a pulsação. Como se constitui uma concha?

Uma concha emana de um molusco. [...] um molusco emana sua concha.

Diz-se que, desde o germe, esse molusco, seu formador, sofreu uma estranha restrição em seu desenvolvimento; uma metade completa de seu organismo se atrofiou. Na maioria, a parte direita (e no resto, a esquerda) foi sacrificada; enquanto a massa visceral esquerda (e no resto, a direita) curvou-se em meio círculo e depois torceu-se; e o sistema nervoso, cuja primeira intenção era se transformar em duas redes paralelas, cruza-se

---

dos livros analisados, sobretudo, com Noll. Com Dionísio, pelo conteúdo anárquico que orienta o que chamamos de plano oculto.

<sup>113</sup> Não sabemos se Valéry leu o roteiro de Artaud ou assistiu ao filme de Dulac; cremos que sim, mas não podemos afirmar. É, contudo, interessante que o tema ressurgue, em torno da estética, num retorno do já-dito. O ensaio de Valéry foi publicado também na **Nouvelle Revue Française**, nº 281, em 1º de fevereiro de 1937, quase dez anos depois de “A concha e o clérigo”.

curiosamente e inverte seus glânglios centrais. Externamente, a concha exsuda-se e solidifica-se... [...]

Li que nosso animal toma emprestado ao seu meio um alimento onde existem sais de cálcio, que esse cálcio absorvido é tratado por seu fígado e, de lá, passa para seu sangue. A matéria-prima da parte mineral da concha foi adquirida: ela vai alimentar a atividade de um órgão singular, especializado na função de segregar e de organizar os alimentos do sólido a ser construído. (VALÉRY, 1999, p. 103; 105)

Essa descrição da formação da concha é alumbramento; sugere-nos o movimento da fala e da escrita, que apresentam a energia (invisível) da parte visceral do molusco e a materialidade (visível) da parte mineral. Faladas ou escritas, as palavras iniciam o silêncio, passam à condição de pedra; quando lidas, ex-citadas, se realimentam e fazem mover o sepulcro, libertando Lázarus, ativando o arquivo. Então vivem a condição de vida e a condição de morte. Tantas imagens marítimas e minerais, tais como rochas, pélagos, falésias, poços, cavernas, abismos, conchas, sugerem uma espécie de culto ao mineral em nossos autores.

O que o poeta deseja, em seu exercício escritural, é estabelecer que o dado (ficções?) – natureza, sociedade, homem, enunciados – transmute-se. Isso implica dizer que um valor se agrega a toda criação artística, afirmativamente. A arte põe o belo e o bom? Arremetida platônica? Platão desconfiava da arte. Não. O que está em jogo não são essências. Notemos: a forma é presença irrefutável, como qualquer corpo. O corpo da literatura, no entanto, enquanto presença da ausência, não pára de semear fragmentos, num solo interminável, forma e ação. “Palavras em pássaros” e “labaredas invisíveis” resistem ao molusco. Mas, ao falar dele, Valéry, parece falar da literatura:

Depois de sua morte, a substância delicada que formou, depositando alternadamente na parede o produto orgânico de suas células de muco e a calcita de suas células de nácar, surgirá, separará a luz em suas difusões de onda e encantarà nossos olhos através da terna riqueza de suas regiões iriadas. (VALÉRY, 1999, p. 105)

E, conclui, com esta meditação: “esse pequeno corpo calcário, oco e espiral convoca ao seu redor uma grande quantidade de pensamentos, sendo que nenhum deles acaba...” (VALÉRY, 1999, p. 108).

## 4 TRÂNSITOS LITERÁRIOS

A história não caminha em linha recta, não segue uma estrada com o sol da vitória na linha do horizonte animando os nossos cânticos. Enreda-se, volta, avança, recua.

António Borges Coelho

O grande princípio histórico de Foucault é o seguinte: toda a formação histórica diz tudo o que pode dizer e vê tudo o que pode ver. [...] E nós, hoje o que é que somos capazes de dizer e o que somos capazes de ver?

Gilles Deleuze

## 4.1 Ditos à margem

Walter Benjamin (1994) reflete sobre a experiência de Baudelaire, na Paris do século XIX, mostrando-nos as mudanças físicas e ambientais da cidade, trânsito de imagens recortadas do passado ao presente, do presente ao passado, traduzido pela percepção de que a cidade pulsante se transforma em conjunto esfacelado, no qual o poeta (deambulador) excelente transforma o corpo da cidade em corpo fragmentado da poesia. O poema emblemático, comentado por Benjamin, é “O cisne”, do qual extraímos os versos:

Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história  
Depressa muda mais que um coração infiel);  
[...]  
Um cisne que escapara enfim ao cativoiro  
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,  
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.  
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo [...]

(BAUDELAIRE, 1985, p. 327)

Ao ler esse poema como alegoria da modernidade, Benjamin vislumbra a definitiva contradição entre passado, entrevisto como ideal, e presente, com seu realismo pujante e desolador, oprimindo o poeta. “O cisne”, diz Benjamin (1994, p. 81), “Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. [...] O traço comum [...] é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá.” A história é “coração infiel”, ama a cidade com um amor volúvel, precipitado, impulsivo e movediço. Por outro lado, o cisne, que representa a poesia, está impossibilitado de sobreviver à fuga do cativoiro, pois se enreda em um outro, mais cruel, o da cidade. O cisne não encontra nada de que precisa. O calçamento áspero do concreto machuca as patas do delicado pássaro, e sua sede não é satisfeita, o lago encontrado está seco. Os signos do poema apontam incerteza, tristeza, abandono e derrota. Ao usar signos referentes à tradição e à mitologia, Baudelaire opõe modernidade à antiguidade, e Benjamin concebe esse gesto criador subsidiado pela alegoria figura mais hábil para mostrar a transitoriedade do tempo e da história, contra a idealidade e a intemporalidade do símbolo<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> “O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os Estóicos chamam de *hypo-noia*”

Seria preciso que se formulassem questões mais complexas a revelar, para além dessas noções anteriores, a distinção entre corpo e função, corpo e cidade, corpo e literatura. A análise do corpo fragmentado impõe-se novo paradigma da sociedade. Discute-se, a partir do século XIX, o aspecto ideológico das coisas, a posição do corpo do homem na sociedade e os contextos de sua interação conflitante. Nessa perspectiva, é-nos conveniente o desvio de rota, lembrar a ocorrência de duas figuras literárias que se tornaram paradigmáticas neste momento: o flâneur e dândi. Mais o primeiro que o segundo, talvez.

O deambulador encerra o compósito do homem moderno e da alta modernidade. Os temas tratados, na obra de Baudelaire, retornam como “textos para o pensar” em Noll e Dionísio. O arquivo é a história, em sua atualização, o que já não somos e o que ainda seremos, entrelaçando passado e devir (o entre-dois).

A história é o que nos separa de nós próprios e o que devemos atravessar para nos pensarmos. [...] É a actualidade que interessa a Foucault, que é também aquilo a que Nietzsche chamava o inactual ou o intempestivo, o que está *in actu*; a filosofia como acto do pensamento. (DELEUZE, 2005, p. 70-71).

Para não alongarmos nesta discussão, retomemos o fio. Baudelaire, em **Sobre a modernidade** (1996), opõe o flâneur ao dândi, figuras emblemáticas da metrópole na virada do século XIX para o século XX. O ocioso passante com seu aspecto andrajoso ou o indivíduo de salão com seu apurado costume se transformam, estética, social e ideologicamente, em modelos daquilo que recobriria o corpo e estabeleceria o modo de sua circulação pela cidade. Essas figuras conotam as novas relações estabelecidas entre os âmbitos privado e público e, sobretudo, como se constitui o olhar do sujeito, atingido pela inusitada movimentação das cidades em permanente reconstrução. Trata-se de discutir o enfrentamento na cidade e pela cidade, pois a cidade surge como espaço de

---

(subpensamento) e a qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allos*, outro e *agorein*, dizer)” (GAGNEBIN, 1994, p. 38). Sobre a **Origem do drama barroco alemão** (1984), Gagnebin comenta as idéias de Benjamin sobre o barroco, que o fizeram reformular o conceito de alegoria: “A idade barroca, na contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política (é a imagem das sangrentas guerras de religião), expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horror tais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal. No teatro barroco, a história humana e violenta entra literalmente no palco, tendo ainda, sem dúvida, como fundo uma história da salvação, uma teologia da Queda e da Redenção. Mas as certezas religiosas e teológicas são submetidas à prova de uma realidade tão cruel que vacilam. É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica [...]” (GAGNEBIN, 1994, p. 43). Dessa forma, a alegoria floresce quando há embate entre forças religiosas e políticas, entre o passado, supostamente harmonioso, e o presente autodevorador da modernidade.

desagregação e luta. O corpo se percebe também metonímia da cidade, o corpo-cidade com o qual a vida expressará suas incongruências, como dissemos antes.

O olhar do vagabundo errante encontra analogia na ironia do refinado neurastênico, cujos olhares apontam as contradições sociais, particularmente sensíveis à enunciada decadência da burguesia. Baudelaire criticou a sociedade cindida e encalacrada, denunciou sua hipocrisia. De certo modo, a constituição oblíqua de suas obras, quando indaga sobre o estatuto (natureza e função) da própria arte, expõe cruamente o momento histórico em que a pintura era ameaçada pela fotografia. A prática do retrato adquire outra dimensão, o objeto único cede à multiplicidade do mesmo, numa repetição esvaziada de sentido.

O lírico baudelaireano<sup>115</sup> olha e vê a metrópole: a multidão feita de classes em ostensiva rivalidade, o incendiário consumo nas galerias, a alta velocidade dos carros em um tempo que arruína a paz. O homem da multidão vê e sente, se mistura e se isola, frui, ambigualmente, a nova paisagem da cidade. As personagens de Noll e Dionísio se deslocam na cidade, a observam e se afastam, como se participassem não participando; há solidariedade para com a legião e, ao mesmo tempo, temem ser tragados pela ideologia que a atravessa; assim se explica a violência das personagens, na força da recusa e na vontade demolidora.

Para Baudelaire, ainda um outro tema surge com a modernidade e que, para nós, se relaciona à acuidade de construção em **A fúria do corpo** (1997) e **Bardo** (1981). Em “Elogio da maquilagem” (BAUDELAIRE, 1996. p. 55-60), o exercício do toucador instaura-se como prática artificiosa de composição da “outridade”; a maquilagem permite esconder o rosto, torná-lo opaco, pois, sendo máscara, admite outra identidade do mesmo, resultando na dispersão da identidade. Entretanto, deseja-se, como no ensaio de Valéry, opor natureza e arte (artifício). O paradoxo deriva da suspeita de que a natureza não equivaleria mais ao bem e à verdade como critica o poeta, erro do século XVIII. Ao contrário, a virtude emergiria do artifício e da arte, enquanto o mal seria inerente à natureza. A literatura é doença e saúde, disse Deleuze (1997), cuja função ambivalente insere um segundo rosto, ou vários rostos, na transmutação que não deve cessar, porque transmutar é o acontecimento da vida e da experiência em si mesmos. Os narradores sem nome em Dionísio e Noll permitem transformar-se, agirem em nome da legião; as mulheres, que são várias, são encenações arquetípicas; as misturas do arquivo

---

<sup>115</sup> Em **As flores do mal** (1857), é flagrante a constituição precária do eu lírico moderno, segregando o paradoxo, da parte branca e da parte negra, dos humores figadais.

literário, musical e político, devidamente concertados, na aparente desconexão, mostram as faces múltiplas do mesmo. A maquilagem é rosto visível e oculto da arte.

Propõe Greiner (2006, p. 21) que tais questões, “como a perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação das estruturas”, não implicam apenas a dimensão estética, mas tocam nas “condições de existência política.” O corpo adquire outro matiz e se interroga a partir não apenas da enunciação para descobrir seus mecanismos sensoriais, motores e imaginários, mas também como formulação derivada mesmo dos discursos oriundos dos vários campos do conhecimento.

Michel Foucault tem importância fundamental nesses novos estudos. Desde **História da loucura na idade clássica** (1961), o filósofo anuncia o que viria ser análise do poder. Nessa obra, encontramos exemplos das representações do corpo e sua apropriação pelas instituições; há nela inclusive uma série de exemplos, da literatura às artes plásticas, demonstrando o surgimento de discursos de enquadramento social. Os párias recobrem a periferia em seus aspectos sociais e políticos. Em **Vigiar e Punir** (1975), desvendando os caminhos da punição e do adestramento do corpo, a obra lança os fundamentos da disciplina e da biopolítica como determinações do “fazer viver”.

A disciplina, no interior de instituições como escolas, hospitais, quartéis, fábricas, relaciona-se ao corpo-máquina, instrumento a ser “afinado” aos interesses do Estado. A outra dimensão da reflexão foucaultiana, denominada biopolítica, diz respeito ao corpo-organismo, à sua dimensão vivente e biológica e sua conseqüente regulação. Para analisar a relação entre indivíduo e poder, Foucault estuda o poder disciplinar e o biopoder, e os dispositivos da loucura e da sexualidade. Para isso, deslocam-se, da arqueologia à genealogia, métodos processuais e não acabados, singulares a cada objeto. Essa filosofia não visa à origem única e causal, privilegia multiplicidades e lutas, no interior das séries históricas, como a do sujeito, do objeto e da linguagem.

Ao abordar o corpo em seus múltiplos processos, Foucault enfatiza a relação entre corpo biológico e corpo cultural, mostra-o integrado ao contexto, corpo relacional e interacional. Os modos de apropriação e representação do corpo circulam em espiral, implicando um retorno qualitativo, avanço seguido de retorno, novos avanços e retornos ininterruptos (territorialização, desterritorialização e reterritorialização, na filosofia deleuziana), na recirculação de sujeito, objeto e dos discursos como instrumentos de compreensão do real.

A definição do corpo como sistema integrado ao ambiente (à sociedade e à cultura) nos interessa mais de perto. O sistema do qual o corpo é parte integrante elucidada

a efetiva condição de todo vivente: conviver com a desordem e a instabilidade, estar fadado à inconstância, à contingência. Prescindir da unidade e da uniformidade garante diversidade e multiplicidade. O corpo articulado/desarticulado da anatomia e o corpo vivo da biologia se encontram no trabalho paradoxalmente disjuntivo da síntese. Artaud havia percebido essa dimensão do corpo ao afirmar que

ter o sentido da unidade profunda das coisas é ter o sentido da anarquia – e do esforço a fazer para reduzir as coisas levando-as à unidade. Quem tem o sentido da unidade tem o sentido da multiplicidade das coisas, da poeira de aspectos que há que atravessar para se poder reduzi-las e destruí-las. (ARTAUD, 1991, p. 47-48)

Interessante notar que o texto, em que o demiurgo faz essa afirmação, é ele próprio texto desarticulado e múltiplo, não obedece a nenhuma convenção de gênero nem método e, entretanto, perfaz unidade, garante um sentido. Sendo assim, **Heliogábalou o anarquista coroadado** (1991) duplica pelo discurso fragmentário o corpo despedaçado do imperador romano sobre o qual reflete.

A literatura, concebida reflexão, dobra a língua sobre si mesma, *delirando*. “Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o (o homem) faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado” (NOVALIS, 2001, p. 195-196). O poeta, bem antes de Freud e Lacan, percebera quão voluntariosa é a língua, desdiz o que pretendemos. Nesse aspecto, lidar com a língua é entrar constantemente no domínio do excursão. Para Novalis, a língua e, por extensão, a poesia não pretendem unificar e ordenar, ao contrário, pretendem instaurar desordem e está nisso seu esplendor.

Hoje a freqüente demanda pela identidade, em tempos nos quais ela (identidade/identidades) se torna provisoriamente e instabilidade, este movimento de perseguição, que afasta o objeto da busca para longe, parece vão. “Tanto do meu estado me acho incerto” (NOLL, 1997, p. 80), enunciado revelador, ressoando outro:

Se para além dos enigmas sobra por fazer um gesto, que outra coisa pode ele nomear do que a transparência das mãos?

E a este respeito não faz mal lembrar – porque os profissionais da política o esquecem sempre -, que não há soluções de conjunto fora de cada um de nós. De essencial: *o jogo é o melhor que nos resta*. (DIONÍSIO, 1981, p. 64-65, grifos nossos)

Tem-se a impressão de que a procura dá forma a um jogo interminável, no qual não há vencedores nem vencidos. As narrativas de Noll e Dionísio mostram tal estado: o jogo

apura os processos de alternância e repetição, intrínsecos ao movimento da literatura, que luta e procura romper com a camisa de força da cultura. Concebida espaço de troca simbólica, a literatura permite-nos viver o trânsito cultural que a anima. Para Foucault, esse trânsito realiza-se na “biblioteca” e no “arquivo”. O crescimento da cidade, a galopante industrialização e o acirramento da luta de classes tornaram-se agentes no cenário extremamente áspero das cidades (o cisne de Baudelaire raspa as patas na laje dura; o de Noll não voa, pobre “cisne de cimento”; as aves de Dionísio caem), onde o homem, cético e impotente, *desencanta-se do mundo*.

Nesse contexto histórico e social, contradições grassam extremas e inconciliáveis e encerram em si mesmas as incongruências do real e os equívocos da história. Desde as teorias de Nietzsche e Freud, os conceitos de real e verdade são relativizados. Se a linguagem põe o real e a história não propõe a verdade, resta àquela somente tangenciá-lo, pois sua incapacidade de dizê-lo inteiramente lhe deixa somente a alternativa de aproximar-se dele por meio de tentativas fragmentárias. Já a verdade não se concebe como bloco monolítico, dogma petrificado. Constata-se a existência de múltiplas verdades e, portanto, refuta-se a prevalência de uma única perspectiva de valoração do mundo. Outras perspectivas de abordagem teórica e filosófica dão aos conceitos de real e verdade diversas interpretações, das quais decorrem as contradições.

Hutcheon (1991) esclarece que

a arte pós-moderna afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade [...], que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês. Esses princípios humanísticos ainda atuam em nossa cultura, mas muitos acreditam que eles já não são considerados como eternos e imutáveis. (HUTCHEON, 1991, p. 31)

Valor, ordem, sentido, controle e identidade são conceitos correlatos a “real” e “verdade”. No entanto essa rede conceitual cai por terra em nosso tempo. Assim, não se deve desprezar a ambigüidade dos teóricos ao tratar dos conceitos acima referidos, pois, à guisa de conclusões, muitas vezes arrolam dados e confundem causas e efeitos, produzindo interpretações equívocas e excludentes dos fenômenos históricos, sociais, artísticos e literários.

Boa parte das causas que levaram a essa falência dos construtos teóricos abrangentes deve-se ao fato de a sociedade ocidental ter passado por profundas mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais no segundo pós-guerra do século

XX, e de ser, portanto, impossível reconhecer seu antigo rosto. As sociedades pós-modernas ou da alta modernidade (como preferimos), também chamadas de sociedades da informação, tiveram seus pressupostos alterados. Os movimentos de emancipação de mulheres, de homossexuais, de minorias étnicas e de outros deserdados do poder vieram lançar novas luzes às tradicionais formas de abordagem e interpretação das relações sociais. Novos modos de sociabilidade requerem de historiadores, filósofos, antropólogos e outros profissionais do saber novos instrumentos para darem conta de suas concernentes interpretações.

## 4.2 Escombros e fraturas

Embora, desde a antiguidade, o corpo percorra a literatura, coligido no todo e nas partes, uma história da literatura do corpo deve revelar tratamentos bem distintos, variando de acordo com a época e os valores inscritos nas diferentes culturas, historiografia longa, a que esta máquina deu origem e que não poderíamos deslindar<sup>116</sup>. Mas, nos anos 50 do século XX, surge o movimento da contracultura, estendendo-se aos anos 60 e 70, questionando quase todas, senão todas, as instituições da sociedade de consumo, da família à universidade. Teve início com a *beat generation*<sup>117</sup>, sucedida pela geração *hippie*, cultivando a liberação sexual, posicionando-se contra as guerras, defendendo o uso das drogas como fonte de liberação das pressões da sociedade burguesa e de abertura para novos estados de consciência. Eis o comentário de Peçanha (1988):

---

<sup>116</sup> Recentemente, reuniu-se bibliografia de interesse, didaticamente disposta, por: GREINER, Christine. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. 2. ed. Annablume, 2006.

<sup>117</sup> Geração literária (e gênero literário), que se centralizou em São Francisco (Califórnia) e Greenwich Village (Nova Iorque) e manteve diálogo com autores da *lost generation* (Ernest Hemingway, Scott e Zelda Fitzgerald, Gertrude Stein, Henry Miller, Anaïs Nin), reabilitando Walt Whitman e o William S. Burroughs, de *Junkie* (1953) e *The Naked Lunch* (1959). Com a atitude social de contravenção e repúdio ao intelectualismo, seus adeptos negavam os valores sociais da média burguesia, buscando inspiração no jazz, no budismo Zen e em certos cultos indígenas; esforçavam-se por se distinguir até no aspecto físico: sandálias, *jeans* e barba crescida antecipariam os *hippies* dos anos 60. Anarquistas, eles cultivaram estilo de vida permeado de drogas, sexo livre, álcool, desafiando as instituições mais respeitadas da sociedade, atitude que a poesia de Allen Ginsberg (*Howl and Other Poemas*, 1956, e *Kaddish*, 1963) resume. Os poetas *beat*, como Gregory Corso (*Gasoline*, 1958), Lawrence Ferlinghetti (*A Coney Island of the Mind*, 1958), Gary Snyder (*Riprap*, 1959), procuraram trazer a poesia para a rua, libertando-a de formalismos.

[...] a ascensão do movimento *beat* que surge como um contraponto à ordem estabelecida. Foi a partir dele que eclodiram ondas revolucionárias de caráter novo: a luta nas universidades do sul contra a discriminação racial; o movimento de afirmação dos negros; a greve do operariado, o movimento emancipação feminina; a antipsiquiatria. Lembremos ainda da revolta estudantil em Berkeley, nos anos 64-65 que logo ganhou totalidade no país e mais tarde a Europa e o Terceiro Mundo. (PEÇANHA, 1988, p. 104)

Acrescentemos, visando a um maior esclarecimento sobre o período, a consideração de Maciel (1987):

O primeiro impulso do movimento hippie foi, portanto, uma mistura de Jean-Jacques Rousseau, Wilhelm Reich e Timothy Leary: acreditada na volta à natureza e na cura da neurose através dos alucinógenos. Descobriu-se, então, o chamado “Flower Power” o poder da flor, sobre o poder das armas, automóveis, televisores, máquinas de lavar roupas e outros projetos fabricados, na indústria moderna, pela mão do homem.<sup>118</sup> (MACIEL, 1987, p. 94)

Esse amálgama de referências políticas e culturais (psiquiátricas, psicanalíticas, psicológicas, literárias etc.) encontrou adeptos em toda parte, partindo dos Estados Unidos e desencadeando movimentos na Europa: a Primavera de Praga (abril de 1968), cujo objetivo foi desestalinização da Tchecoslováquia, teve um final infeliz, pois fez sobressair a dominação soviética; e Maio de 68, na França - embora De Gaulle, depois das eleições, tenha saído fortalecido -, mobilizou toda a sociedade e, em relação à vida acadêmica e intelectual, possibilitou a reforma universitária francesa, com a criação da Universidade de Vincennes para abrigar os intelectuais dissidentes<sup>119</sup>, com notada

---

Valorizaram, ao contrário, a expressão caótica e a linguagem obscena, valorizaram o caráter de pura espontaneidade da poesia, sem o engessamento de formas e protocolos pré-fixados.

<sup>118</sup> Maciel refere-se às idéias revolucionárias de **A função do orgasmo** (1927), obra de caráter anarquista, que, no Brasil, foi recebida e constituiu-se fundamento da somaterapia, cujo criador e principal divulgador foi Roberto Freire. Já Timothy Leary, escritor e psicólogo norte-americano, papa do movimento psicodélico e defensor do uso do LSD, ácido alucinógeno, sintetizado a partir de um fungo proveniente do centeio. O LSD é uma substância que causa alucinações, em sua maioria, na área visual ou auditiva. Os primeiros efeitos são físicos e começam cerca de uma hora após a ingestão da droga. Os efeitos variam de uma vaga sensação de ansiedade à náusea, sendo acompanhados por aceleração da pulsação, pupilas dilatadas, dentre outros. Em seguida, o usuário é tomado por inúmeras sugestões: sua capacidade de receber e analisar informações do ambiente fica comprometida. A experiência pode induzir à sinestesia, cruzamento dos sentidos, no qual o usuário “vê a música e ouve cores”. A percepção espacial também é alterada e as cores têm suas intensidades realçadas; imagens caleidoscópicas e tridimensionais flutuam no vazio.

<sup>119</sup> Em breves palavras de agradecimento à homenagem feita pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pelo título de Doutor *Honoris Causa* em Filosofia, concedido à autora pela Universidade de Paris VIII (Vincennes), em 20 de junho de 2003, comenta Marilena Chauí: “Em outubro de 1968, como um dos efeitos de maio, abriram-se as portas de uma universidade nova, uma universidade crítica na qual se reuniam e debatiam as esquerdas do mundo inteiro, dos anarquistas aos comunistas, dos socialistas aos trotskistas, dos social-democratas aos maoístas. Nascia a Universidade de Vincennes. No dia Primeiro de Outubro, ouvimos a aula inaugural proferida por Herbert Marcuse. No início da tarde, Michel Foucault iniciou um curso que antecipava o que viria a ser a **Microfísica do poder**. No final da

propagação de idéias nos meios acadêmicos, intelectuais e artísticos do mundo ocidental.

Em Portugal, o 25 de abril de 1974, inicialmente um golpe de Estado levado a cabo por um grupo de jovens capitães, derrubou mais de quatro décadas de ditadura salazarista. Depois, tornou-se, de acordo com Rezola (2007) e Telo (2007), em uma revolução: angariou o apoio da população e das entidades organizadas de todo o país; agitou Portugal, cujo cenário privilegiado foi Lisboa; abriu muitas possibilidades, de variadas tendências políticas. Com a denominada Revolução dos Cravos, flores em vez de armas, Portugal verá a oportunidade de modernizar-se política, econômica e culturalmente. Depois do 25 de Abril, houve tentativas contra-revolucionárias e anárquicas, precipitando tensões constantes entre as facções que pretendiam o poder. Entidades civis e trabalhistas se organizam também; os exilados retornam; o Partido Comunista Português se reestrutura; o processo de descolonização se intensifica, com benefícios (a libertação da expropriação lusitana) e prejuízos (o princípio das truculentas guerras intestinas nas ex-colônias); a Polícia Internacional de Defesa do Estado/PIDE é extinta; cria-se o Centro de Defesa da Revolução/CDR. Para alguns historiadores portugueses, a democracia se instaura no país, com a Constituição de 1976.

No Brasil, nos anos 70, ainda vige a ditadura militar, anunciando-se, no fim da década, em 1978, a criação do Comitê Brasileiro pela Anistia – uma ampla frente de várias entidades da sociedade civil, com sede na Associação Brasileira de Imprensa. Então, iniciam-se os primeiros passos para a abertura política. Em 28 de agosto de 1979, João Batista Figueiredo sancionou a Lei n. 6.683, de iniciativa do governo e aprovada pelo Congresso, anistiando todos os cidadãos punidos por atos de exceção desde 9 de abril de 1964, data da edição do AI-1; anistia relativa, é verdade, mas propiciou, em novembro, a volta dos primeiros beneficiados ao país. A transição da ditadura para a democracia se insurge e cresce lentamente, atingindo o ideal democrático, depois da Constituição de 1988.

Histórias políticas complexas, cheia de meandros, sobre a qual não cabem aqui maiores considerações. No entanto, vale ressaltar que, no momento em que se publicam as obras de Noll e Dionísio, Brasil e Portugal passam por intensas mudanças, políticas

---

tarde, Deleuze deu início ao seu curso sobre Espinosa. Eu estava em Vincennes no dia em que suas portas se abriram com a promessa da reinvenção da universidade.” CHAUÍ, Marilena. A filosofia como

sobretudo, mas com nítidos reflexos sobre economia, sociedade e cultura. Resultado disso são as leituras políticas, sociais e estéticas que os dois autores recortam. Noll e Dionísio se beneficiam dos movimentos acima arrolados, e isso se traduz em suas obras. Notamos, nelas, o trabalho cerrado de criação, diferente em um e outro, embora as semelhanças existam. Dionísio, menos atento à tradição literária brasileira, e Noll, com sua língua viperina, escarnecendo a cultura lusitana no que nos legou. O obscuro, a droga e a errância se manifestam nas obras, dialogando com a tradição de língua inglesa. A melancolia e a nostalgia, presentes nas literaturas de língua portuguesa, são atravessadas pelo *blues*, lamento evocativo de perdas e saudades, e ainda pelos exercícios jazzísticos, na forma de interrupções bruscas e inusitadas, mudanças de percurso inerentes ao improvisado.

Da maneira como os livros se escrevem, nota-se a preocupação com o papel da literatura em meio à sociedade. Lembrando Deleuze (1997), “escrever por esse povo que falta...” implica uma responsabilidade social da arte. A questão do apagamento da identidade, ou da recusa do nome, em Noll e Dionísio, é decisão, portanto determinação em recusar o leque de rostos que a sociedade capitalista expõe em vitrines coloridas. Assim como Dionísio se levanta contra o 25 de Abril como uma (falsa) revolução, urdida nos bastidores da caserna, com mandatários bem pagos, exibindo um Portugal fraturado e inconstante na pele do homem sem nome, Noll satiriza o caos social do Brasil recém-saído de uma ditadura truculenta, registrando e comentando as brutalidades do cotidiano, mostrando o verdadeiro inferno do Rio de Janeiro. Da Lisboa, imemorial, palco de tantas batalhas, mais uma e insólita, porque a Revolução dos Cravos surpreendeu os próprios portugueses.

Lisboa, esta cidade dona de um rio-mar, esconde, nas palavras do narrador, a voz subterrânea, guiada pelo desejo da transmutação final, o grande arroubo. Da beleza natural se fez a cidade inabitável, voraz, injusta e desumana em Noll; do mar português se fez fonte espúria, águas lamacentas, abismo e morte. São duas histórias, dois trânsitos – os escombros do Rio e a fratura de Portugal. A determinação da recusa do nome, em Noll e Dionísio, sinaliza, mais especificamente, o trabalho da palavra.

Na pele de Amadis, o jogador de Tarô, mora o cavaleiro medieval com seu ideal redentor, porque existe a queda? Mas ele é também o louco, o que transita por todas as estradas e caminhos, possui as feições de todas as outras lâminas, com seus signos e

---

vocação para a liberdade. (*Estud. av.* [online]. 2003, vol. 17, n.49 [citado 24/08/2008], p.07-15. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>)

alegorias; pode embaralhá-los à vontade, da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo, de baixo para cima, em forma de cruz ou círculo e, por fim, em espiral. A vocação do bardo não exige nome porque ele é uma função na sociedade, por isso se sente desconfortável ao fixar-se, sua vocação é mágico-religiosa. Ninguém saberá qual o jogo jogado por Dionísio. Se as “Seqüências” nos sugerem a linearidade numérica do baralho, o que se dispersou no plano visível e no plano oculto, é somente aproximação vacilante, rastros. O jogo se perdeu, é “intransferível”... Revelar-se-á a outro bardo, o filho que virá.

O narrador de Noll não tem necessidade de nome. Hermeneuta, ladrão, prostituto, mensageiro, vagabundo, músico, turista, velho, velha, mendigo, travesti, enfim, tudo e nada. Rosto ordinário de quem se desloca do centro para a periferia e da periferia para o centro, e, movente, lança-se à deambulação, mostrando seu sorriso de escárnio. Na sociedade capitalista, esse corpo, condenado ao movimento incessante, deve ser cada vez mais produtivo. Eis uma máquina de prazer e dor. O prazer alcançado na dilaceração de si mesmo. O prazer decorre dos líquidos e sólidos que o corpo produz e com os quais investe de sentidos novos a relação a ser mantida na vida social. Por esse prisma, o corpo na literatura de Noll excede e transgride seus limites mesmos de corpo e invade a esfera pública com a qual só consegue manter uma relação cínica. Por acaso os corpos não são sagrados? Diante da ferocidade do capital e contra a hipocrisia da sociedade burguesa, opera-se o espetáculo com a oportuna confusão entre público e privado. Esse corpo espetacular, porque obsceno, não cessa de produzir. Seu símbolo é o bastão no qual se vêem duas serpentes em espiral. Seu nome é o que não se diz.

No final de **A fúria do corpo** (1997), o narrador e Afrodite vão tomar banho no chafariz em meio à legião. O narrador espera; a cena sugere nascimento: “o filho vai nascer, o filho do Homem, a criança da Vida, há esperança” (NOLL, 1997, p. 143). A considerar a algaravia, festejam todos, nas águas. Quem sabe as mesmas águas espermatizadas de onde surgiu esplendorosa Afrodite ou da boca na qual se introduziu a semente. **Bardo** (1981) inicia (ou termina) com crianças descendo a montanha para assistir à dança do louco, até que dia e noite se invertam. São, diz o narrador, as que herdarão a mitologia futura. E comenta: “e a tempestade é em todo o universo um esperma redentor, e nada entretanto existe para além de sua descomunal alegria” (DIONÍSIO, 1981, p. 97).

Nessas obras, “o mais encoberto tornou-se o mais manifesto, todos os velhos paradoxos do devir reaparecerão numa nova juventude – transmutação.” (DELEUZE,

2003, p. 8). Ouvimos e vemos, em nossos autores, muitas cenas. Lá no fundo, ouvimos de novo, quase apagado dito, mas que se ouve na visualidade do palco literário: “Desde que os homens existem, sempre o homem se alegrou pouco demais; é somente este, meus irmãos, o nosso pecado original” (NIETZSCHE, s/d, p. 102). Assim falou Zaratustra!

## 5 A RECUSA: CONCLUSÃO

Foi despojado do diverso mundo  
E dos rostos, que são o que eram antes,  
Das ruas próximas, hoje distantes,  
E do côncavo azul, ontem profundo.  
Resta dos livros o que lhe consente  
A memória, essa forma de olvido  
Que retém o formato, não o sentido,  
E que reflete os títulos somente.

Jorge Luis Borges

Supomos, a conjectura age sob o sopro novamente da esperança, esperança de que “fragmentos e dispersões”, nosso caminho entrecruzado de leitura das narrativas de Noll e Dionísio, não tenha sido “bola batida”, pois, disse Drummond: “Aprenderás muitas leis [...]. Mas se as esqueceres depressa, / outras mais altas descobrirás, e é então que a vida começa, / e recomeça, e a todo instante é outra: tudo é distinto de tudo” (ANDRADE, 1999, p. 89).

O ensinamento se fixou: corpos nascem, ocupam espaço, declinam e voltam à luz incorruptível do pó. Não há como escapar à morte e à linguagem, particularmente a essa última, que é morte e vida das palavras, dois em um, a face de Jano. Uma vez que o texto começa, ele termina, contudo sua morte elabora-se eterno regresso, ora dos Lázarus de Noll, na alegria do chafariz que não distingue os corpos da alegria, ora do louco, cuja dança altera dia e noite e, dançando, desatado das convenções, chega ao meio-dia, idade das crises e transformações do homem.

Diz Noll (1997, p. 174): “nós- terminais, quem sabe nós-novamente-zero – zero sopra a inesperada brisa marinha na concha dos ouvidos [...] zero zero zero é o Senhor de todo Início”. O zero significa vazio. Em inúmeras mitologias, apresenta-se na forma espiralada da concha ou do caracol. Nesse momento, devido à disseminação inerente aos signos, o zero nos lembra a concha de Noll, à espera de uma voz-semente; os caracóis negróides de Dionísio, nas escalas pelo corpo amado; na concha fendida de Artaud; o ideal literário na concha de Valéry. O zero multiplica os números, e representa, desejamos, as potencialidades da poesia.

Dessa forma, o *bardo* e o *pastor de letras*, agenciadores de palavras, semeadores de sementes que desaparecem e, inopinadamente, aparecem em corpo transmutado, são

nós terminais e iniciais, regeneradores e regenerados, agentes e reagentes na correlação de forças que anima toda literatura. Santos, loucos e poetas são zeros, o vazio os impele à ação e migração. Não seria o desejo que lhes assiste, dependendo do lugar de onde venham falar, o poder de valorizarem ou anularem palavras? E de acrescentarem a elas o mais e o menos?

Na recusa do arbitrário e contingente da experiência humana, a ficção literária surge como dádiva do pensamento. Todavia a dádiva é igualmente remédio ou veneno, tudo depende do uso que se faz do dom. Resumamos. À noite, entramos na biblioteca e, sob a luz tênue do abajur, pegamos o livro do mistério. Na brincadeira de folhear a esmo, encontramos estas últimas palavras:

- Sim. Pensar, como acto perigoso, diz ele.

Pensar é, primeiro, ver e falar, mas com a condição de o olhar não permanecer nas coisas e se elevar às “visibilidades”, e de a linguagem não permanecer nas palavras e nas frases e se elevar aos enunciados. O pensamento como arquivo. E pensar é também poder, quer dizer, uma disposição de relações de forças, com a condição de compreender que as relações de forças não se reduzem à violência, mas são acções sobre acções, isto é, actos como “incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, alargar ou limitar, tornar mais ou menos provável”. O pensamento como estratégia. (DELEUZE, 2005, p. 71)

Na manhã seguinte, no fim da viagem ao fim da noite, nos perguntamos, com certa estupefação: não é a literatura uma grande estratégia?! Quando, enfim, preparávamos para o longo dia, finezas de vozes nos ordenaram: “amanhã levantamos mais cedo.” (DIONÍSIO, 1981, p. 39)

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE JOÃO GILBERTO NOLL

- NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- 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, 1986a.
- NOLL, João Gilberto. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986b.
- NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia 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: maio de 2006.

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.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A tranfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde**. 2007. Tese. (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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, 2000a. 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**. 2000b. 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.

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.

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.

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.

## OBRAS DE JOSÉ AMARO DIONÍSIO

### FICÇÃO

DIONÍSIO, José Amaro. **A sombra do sangue**, co-autoria com Eduardo Batarda. Lisboa: Comissariado para a Europália 91, 1991.

DIONÍSIO, José Amaro. **Bardo**. Lisboa: & Etc, 1981.

DIONÍSIO, José Amaro. **Bardo**. 2. ed. Lisboa: Salamandra, 1986.

DIONÍSIO, José Amaro. **Bard. Zagreb**: Pop & Pop, 2004. Tradução húngara de Tanja Tarbuk.

DIONÍSIO, José Amaro. Fragmento. In **Sião**. Lisboa: Frenesi, 1987. Antologia organizada por Al Berto, Paulo da Costa Domingos e Rui Baião.

DIONÍSIO, José Amaro. Nada serve. In **Belém**. Lisboa: Centro Cultural Belém, 2002. p.68-85.

DIONÍSIO, José Amaro. **Notas sobre a circulação de um corpo**. Coimbra: Centelha, 1978.

DIONÍSIO, José Amaro. **O nome do mundo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

DIONÍSIO, José Amaro. Serial killer. In **Telhados de Vidro**. Lisboa, Averno, n. 8, jul. 2007. p.33-34.

DIONÍSIO, José Amaro. **Todo o alfabeto dessa alegria**. Lisboa: Salamandra, 1985.

### JORNALISMO

DIONÍSIO, José Amaro. **Vidas caídas**. Diário de um repórter na Amazónia. Lisboa: Antígona, 1993.

### TEXTOS SOBRE A OBRA DE JOSÉ AMARO DIONÍSIO

BRAMLY, Serge. José Amaro Dionísio. **Les belles étrangères**, Paris, 7-19 nov. 1988. p.5.

CABRITA, António. Conhecimento da queda. **Expresso**, Lisboa, 08 fev. 1997. p.20-21.

CABRITA, António. Vidas caídas. Diário de um repórter na Amazônia, José Amaro Dionísio. **Expresso**, Lisboa, 29 jan. 1994.

CARVALHO, Armando Silva. Entre bardo e bárbaro. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 1981.

- COELHO, Eduardo Prado. José Amaro Dionísio: a luz do pó é incorruptível. In COELHO, Eduardo Prado. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987. p.109-112.
- COELHO, Tereza. Frente ao último reduto. **Expresso**, Lisboa, 14 set. 1985, p. 40-R.
- COELHO, Tereza. O nome do mundo, de José Amaro Dionísio - É como estar sempre a morrer e a regressar, **Público**, Lisboa, Leitura & sons, 25 jan. 1997, p.4-5.
- EL PAÍS. Los portugueses. Madrid, Libros, año IX, número 377, 15 enero de 1987, p.5.
- FRANCISCO, José do Carmo. Todo o alfabeto dessa alegria. **Diário Popular**, Lisboa, 11 out. 1985, p. 25.
- FREITAS, Manuel de. Incipt # 3: José Amaro. **Telhados de Vidro**. Lisboa: Averno, n. 7, nov. 2006, p.172-176.
- GÓMEZ, Joel R. Vidas caídas: o testemunho de um jornalista português sobre o Brasil. **Revista Internacional da Associação Galega da Língua**, Coruña, Agália, n. 36, inverno de 1993, p.497-498.
- LISTOPAD, Jorge. O alfabeto de José Amaro. Lisboa, Secos e Molhados. **Diário de Notícias**, 09 maio 1981, p.44.
- MARQUES, Raul Malaquias. José Amaro Dionísio. Um repórter na Amazônia. **Jornal de Letras, Idéias e Artes**, Lisboa, 04 jan. 1994, p.11.
- MELO, Alexandre. Todo o alfabeto dessa alegria. **Expresso**, Lisboa, 18 maio 1985, p. 8 R.
- PADRÃO, Maria da Glória. Balanço do ano literário de 1981 em Portugal. **Colóquio Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 66, p. 8-9, mar. 1982.
- PEREIRA, José Serras. A condição masculina. **Jornal de Letras, Idéias e Artes**, Lisboa, p.27, 15 set. 1981.
- SILVA, António Sérgio S. O nome no coração. **Diário de Notícias**, Lisboa, DNA, p.51, 26 abr. 1997.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Portos flutuantes**. Trânsitos ibero-afro-americanos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
- AGAMBEN, Giorgio. **Idéia da prosa**. Trad. de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALENCAR, José. **O Guarani**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Traduzida, comentada e anotada por Cristiano Martins. 6. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. v. 1, 2.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 89

APOCALIPSE. **A Bíblia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O problema XXX, 1. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARTAUD, Antonin. **A arte e a morte**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. **Heliogábalo ou o anarquista coroadado**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991. 147 p.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Trad. J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1984.

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

ÁVILA, Teresa de (Santa). **Seta de fogo**. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AZEVEDO, Orlanda. (Org.) **Identidade com/sem limites**. Lisboa: FLUL/Colibri, 2005.

BANZHAF, Hajo. **O Tarô e a viagem do herói**. A chave mitológica para os arcanos maiores. Trad. Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Pensamento, 2001. 199p.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 6. ed. São Paulo: DIFEL, 1985. 180 p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372 p.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990. 174 p.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.

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

BAUDELAIRE, Charles. **Um comedor de ópio**. Trad. Anne P. M. Paulette. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1996a.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996b.

BAUMAN, Zygmunt. **A vida fragmentada**. Ensaios sobre a moral pós-moderna. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mário Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2001. 395 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M., ADORNO, T.W., HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. **Escritos autobiográficos**. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1)

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. e pref. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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

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

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamim. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. Poema dos dons. **O fadezor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Globo, 1999. (Obras completas, II)

BUESCU, Helena C. **Cristalizações**. Fronteiras da Modernidade. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

BUESCU, Helena C. **Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação**. Lisboa: Caloute Gulbenkian, 2001.

BUESCU, Helena C. (Org.). **Representações do real na modernidade**. Lisboa: FLUL/Colibri, 2003.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega/Passagens, 1997.

CALLE-GRUBER, Mireille; ROTHE, Arnold (Orgs.). **Autobiographie et Biographie. Colloque franco-allemand de Heidelberg**. Paris: Nizet, 1989.

CARVALHO, G. Alteridade e paixão. **Cult – Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, v.6, n.66, p.32-39, fev. 2003.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado**. Ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

CHIAMPI, Irlomar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1981.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996a.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996b.
- CORÍNTIOS. **A Bíblia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.
- COSTA, Ana. **Corpo e escrita**. Relações entre memória e transmissão da experiência. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- COSTA, Jurandir Freira. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura**. Corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- COSSON, R. Narrativa ficcional/Narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas. In: SANTOS, P. S. N. (Coord.). **Literatura Comparada**: interfaces e transições. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. p.21-28.
- CULLER, Jonathan. Leitores e leituras. In CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999. p. 48-58.
- CULT. **Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo: Editora 17, Ano VI, n.66, fev. 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Ana Lúcia de Oliveira *et al.* **Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Margarida Baharona e António Gerreiro. **O que é filosofia**. Lisboa: Editorial Presença., 1992.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1998.

- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. António M. Magalhães. 2. ed. Porto: Rés Editora, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Trad. Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Veja/Passagens, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. de Mirian Schanaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **L'oreille de l'autre. otobiographies, transferts, traductions**. Textes et débats avec Jacques Derrida, Montreal: VLB, 1982.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.
- DERRIDA, Jacques. **Morada**. Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Vendaval, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.
- DICIONÁRIO LATIM-PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora, 1998.
- DIDIER, Eribon. **Michel Foucault**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDIER, Eribon. **Michel Foucault e seus contemporâneos**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-219.
- ELIA, Luciano. **Corpo e sexualidade em Freud e Lacan**. 2. ed. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.
- FÈDIDA, Pierre. **Depressão**. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Escuta, 1999.
- FERRARA, Lucrécia D'Allessio. As máscaras da cidade. **Revista USP**, São Paulo, n. 5, p. 3-10, mar./abr. 1990.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma T. Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 407 p.

- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 236 p.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 432 p.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 551 p.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. O Cuidado de si. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 246 p.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. A vontade de saber. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 152 p.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. 295 p.
- FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Tradução de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. 147 p.
- FRANCO, Jean. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: Puc Minas, 2005.
- FREITAS, Manuel. **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 8, maio 2007.p. 33-34.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GREINER, Christine. **O corpo**. Pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Thomaz Tadeu da. (Org.) **Identidade e diferença; a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In ABREU, Márcia, SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs). **Cultura letrada no Brasil**: objetos e práticas. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: ALB; São Paulo: FAPESP, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HYDE, G.M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, Teoria, Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, s/d..

KAFKA, Franz. **Na colônia penal**. São Paulo. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KAFKA, Franz.. **O processo**. Trad. Manuel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

KOVADLOFF. **O silêncio primordial**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KRAMER, Sônia. Leitura e escrita de professores. Da prática de pesquisa à prática de formação. In **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação/ANPED, jan./fev./mar./abr., n. 7, p. 18-41, 1998. Disponível em:<<http://www.anped.org.br/rbe/rbe/rbe.htm>> Acesso em: 08 jun. 2008.

LAMAIRE, Gerard-Georges. **Kafka**. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986. 286p.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Anomalia poética**. Viseu: Vendaval, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues (Org.). **Intervalo 2**. Lisboa: Vendaval/Diatrybe, n. 2, maio 2006.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**. Existência e Literatura. Lisboa: Presença, 1993.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 187 p.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta B. de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1989.

- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. mariza appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Trad. Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres completes**. Paris: La Pléiade, 1945.
- MARCOS. **A Bíblia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Lisboa: Editorial Avante, 1997.
- MATEUS. **A Bíblia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.
- MATOS, Olgária C.F. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado. Revolução e democracia em Portugal**. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MELO E CASTRO, E. M. **O fim visual do século XX**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MORAES, Eliane Robert. **Marquês de Sade. Um libertino no salão dos filósofos**. São Paulo: EDUC, 1992.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Rio de Janeiro: UFF Editora, 1999.
- NASIO, J. D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- NEJAR, Carlos. **Obra poética I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- NOVALIS. **Pólen**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 143-153.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAMOS, Maria Luíza. **Interfaces. Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

REAL, Miguel. **Geração de 90**. Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo. Porto: Campo de Letras, 2001.

RETTENMAIER, Miguel. Cultura, escrita e identidade (s): difíceis contornos. In RETTENMAIER, Miguel *et al.* (Orgs). **Leitura, identidade e patrimônio cultural**. Passo Fundo - RS: UPF Editora, 2004, v. 1, p. 367-376. 2004.

REZOLA, Maria Inácia Rezola. **25 de Abril - mitos de uma revolução**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. 12 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 459 p.

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da vanguarda. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.277-285.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 252 p.

SILVA, Fernando M. M. A. P. da. **Da literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento**. Évora: Universidade de Évora, 2007. Dissertação em Literatura e Poéticas Comparadas.

SPENCER, C. **Homossexualidade: uma história**. Tradução de Rubem Mauro Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 420 p.

TELO, António J. **História contemporânea de Portugal**. Do 25 de abril à atualidade. Lisboa: Presença, 2007. V. I.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: RelógioD'Água, 1992.

VIEIRA, Antonio. **Sermões**. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

YUDICE, George. **A conveniência da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.