



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Marcos Rafael da Silva Neviani

A escrita do corpo e o corpo da escritura: marcas da poética de
João Gilberto Noll em *A fúria do corpo*

São José do Rio Preto
2016

Marcos Rafael da Silva Neviani

A escrita do corpo e o corpo da escritura: marcas da poética de
João Gilberto Noll em *A fúria do corpo*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto

Financiadora: CNPQ

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2016

Neviani, Marcos Rafael da Silva.

A escrita do corpo e o corpo da escritura : marcas da poética de João Gilberto Noll em A fúria do corpo / Marcos Rafael da Silva Neviani. -- São José do Rio Preto, 2016
126 f.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Linguagem. 4. Experiência. 5. Noll, João Gilberto, 1946- A fúria do corpo - Crítica e interpretação. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Marcos Rafael da Silva Neviani

A escrita do corpo e o corpo da escritura: marcas da poética de
João Gilberto Noll em *A fúria do corpo*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto

Financiadora: CNPQ

Comissão examinadora

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a, Dr^a. Luzia Aparecida Oliva dos Santos
UNEMAT – Sinop

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
30 de agosto de 2016

Ainda e sempre: aos familiares. À amada e companheira. Aos amigos

AGRADECIMENTOS

Sempre, em primeiro lugar, aos meus pais pela honra de ser um filho amado por eles. Então, agradeço à minha mãe Amelia por ser o meu exemplo de amor e gentileza com aqueles que me rodeiam, assim como também agradeço ao meu pai, Delamar, “meu querido, meu velho, meu amigo”, que sempre foi o meu grande exemplo de gosto pelos livros.

Aos meus amados irmãos, Robson e Rodolfo. Este, por seu meu companheiro de conversas desde que éramos crianças, aquele por me ensinar a necessidade de ser centrado e coerente em tudo o que eu fosse fazer.

À minha linda Aline, por ser a positividade que, quase sempre, me falta, a paciência para lidar com as situações, o carinho para todas as horas e, principalmente e acima de todas essas coisas, o amor que me completa.

Aos meus sobrinhos, que me mostram como é bonito aprender todos os dias.

À pequena Penny, por estar ao meu lado em todas as páginas aqui escritas.

Aos meus amigos, pelas horas de distração que foram mais que fundamentais para que, apesar de tudo, eu não deixasse o cansaço dominar a intenção de concluir esta tese.

Ao professor Sérgio Motta, pela paciência quando fiquei ausente, mas, principalmente, pela compreensão e respeito imensuráveis que demonstrou. Aos professores das bancas de qualificação e de defesa, pelo tempo dedicado à leitura de meu trabalho e análise pormenorizada. A vocês todos, além do agradecimento, a minha admiração.

Ao CNPQ, pelo financiamento.

RESUMO

O trabalho tem por objetivo analisar o romance *A fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll, para desvendar os principais caminhos da construção da narrativa, que levam à caracterização de sua linguagem poética. Para tanto, apoia-se, fundamentalmente, em três conceitos de Walter Benjamin: experiência, barbárie e linguagem. O primeiro conceito permite enquadrar a prosa do autor nas molduras narrativas contemporâneas, tendo como centro um narrador-protagonista problematizado em seus dois papéis: como personagem e narrador. Na esfera do primeiro, destacam-se os conflitos vivenciais projetados por uma vida errante, desgarrada do passado e esvaziada no presente pela falta de identidade e qualquer vínculo social. No plano enunciativo, sobressai a dificuldade de narrar associada à falta de experiências significativas decorrentes dessa condição marginalizada e degradada de vida. O segundo conceito, barbárie, projeta o papel do narrador sobre o corpo do personagem, uma vez que é esse o elemento que o identifica como último resquício de sua parca humanidade. Dessa maneira, o “narrador bárbaro” retira das ruínas e fragmentos dessa vida a matéria com que constrói o corpo da narrativa e o seu discurso. Por meio do conceito de linguagem, demonstra-se como esse narrador transfigura a linguagem decaída de sua vida grotesca e mundana em linguagem divina. Resgatado a esse patamar pelo trabalho linguístico, a enunciação eleva o plano dos personagens a um patamar mítico e a linguagem a uma esfera sagrada e poética. Dessa maneira, a própria narrativa, por meio do seu corpo discursivo, transforma-se de uma aventura mundana em uma reescritura mítica, fazendo de sua linguagem o principal procedimento da conquista poética.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. *A fúria do corpo*. Narrativa contemporânea. Experiência. Barbárie. Linguagem.

ABSTRACT

*This paper aims at discussing the novel *A fúria do corpo*, written by João Gilberto Noll, in order to unveil the main literary procedures that characterize its poetic language. For this purpose, this thesis is based on three fundamental concepts discussed by Walter Benjamin: experience, barbarism and language. The first concept fits the author's prose into the frames of contemporary narrative, due to its first person narrator and his two roles: character and narrator. Therefore, as a character, his internal conflicts, outlined by a wandering life, are brought into evidence, such an erratic lifestyle is torn from the past and void of meaning in the present by the lack of identity or any social link. On the enunciation level, there is an association between the difficulty of narrating and the absence of meaningful experiences due to the marginalized and degraded life. The second concept, barbarism, sets the narrator's role on the character's body, since it is the element which defines him, as it is the last vestige of his scarce humanity. Thus, this "barbarian narrator" draws from the ruins and fragments of this kind of life the substance used to build the narrative's body and its discourse. Through the concept of language, it is shown how this narrator transforms the decayed language of his grotesque and worldly life into a holy language. Redeemed to such a degree by the linguistic work, the enunciation elevates the characters to a mythical status and the language to a sacred and poetic domain. As a result, through its discursive body, the narrative transforms itself from a worldly adventure into a mythical rewriting, transforming its own language into the main procedure of the poetic achievement.*

*Keywords: João Gilberto Noll. *A fúria do corpo*. Contemporary narrative. Experience. Barbarism. Language.*

*do corpo
quero
o centro
o olho
de dentro*

Susanna Busato

Díptico do silêncio

1.

Gosto do seu silêncio, da sua maneira de não dizer. Aí está você, sentada ao lado da parede, pálida. Protejo com cuidado a vela, que é sumária, da intempérie insuspeitada de ser amada. Prefiro não dizer que a amo, basta-nos o gozo lento desse olhar. Nem preciso escrever seu nome. O que não foi dito pode ser esquecido? Para que houvesse verbo, no início, fazia silêncio dentro da carne. Nesse instante, veio a palavra e lhe deu limites, inaugurou o verso e fez história pela interrupção. Não sei porque preciso lhe dizer isso.

2.

Fui proibido de ficar em silêncio. Conheço bem aquilo que dói. Leio sobre cada parte do meu corpo a história de uma humilhação. Quando se mastiga a mordança apenas o corpo medita, melancólico, voluntarista, fora de foco, aquém ou além do que se trata. O corpo não se cala, é testemunha voluntária. O corpo pede para ter voz. O que não foi dito pode ser esquecido? Só o que não se diz é preciso dizer. O verbo se faz carne pelo silêncio. Minhas mãos fazem gestos de lavrador, cuja feroz agricultura me promete o esquecimento.

Marcos Siscar

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 RECOMEÇO: EXPERIÊNCIA, BARBÁRIE E LINGUAGEM	15
1.1 CAMINHOS DA NARRATIVA.....	15
1.2 VIA LINGUAGEM: A NARRATIVA NOLLIANA.....	29
2 O CORPO DO LIVRO: SEXO E LINGUAGEM	51
2.1 A ERRÂNCIA É O CAMINHO.....	51
2.2 UM PERCURSO RITUALÍSTICO: “O ESPLENDOR DE UMA MISÉRIA”...	62
2.3. UM PERCURSO DIALÉTICO: ENTRE A JUVENTUDE E A VELHICE.....	75
3 O CORPO DA ESCRITURA: A FÚRIA DA LINGUAGEM	85
3.1 O NARRADOR “BÁRBARO”.....	85
3.2 O DISCURSO “BÁRBARO”.....	90
3.3 DA “BARBÁRIE” AO MITO: “A fada fabrica fados”.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

INTRODUÇÃO

A literatura elaborada por João Gilberto Noll, dentre diversos aspectos, destaca-se devido à problemática narrativa instaurada em relação ao desenvolvimento do próprio romance, bem como à constituição de seus personagens narradores, seres que, em uma jornada sem fim específico, peregrinam por diversos estratos da sociedade, retirando deles toda experimentação que lhes é possível, o que é feito, principalmente, por intermédio de seus corpos, via pulsão sexual. Neste contexto em que o caos parece ser a palavra de ordem, têm-se, no plano de conteúdo dos romances, personagens que se manifestam pela insanidade de suas falas, colocando-se à margem da sociedade, o que reflete nas condições estranhas com que encenam os seus papéis de personagens e narradores. Por outro lado, pensando-se no plano formal, em que se expõe a problemática narrativa, há constantes fragmentações espaciotemporais, quebras da expectativa de uma realidade lógica e apego ao fluxo de consciência; procedimentos narrativos que conduzem o leitor a um imediato estranhamento, o qual propõe, inclusive, uma reflexão e releitura das obras clássicas, bem como das teorias narrativas. Assim, faz-se necessário, para compreender a poética proposta por este autor, debruçar-se sobre a relação entre a forma e o conteúdo dos romances, atentando-se para os efeitos que tais elementos geram em relação à própria construção narrativa, pois um dos aspectos principais de suas obras é essa questão metalinguística da ficcionalização da narrativa em busca da concretização da função poética.

A partir desses aspectos, é possível afirmar que em seus textos literários, aqui destacado o romance *A fúria do corpo*, João Gilberto Noll leva a problemática neles presente a manifestar-se tanto na narrativa em si, enquanto uma construção estética, quanto nos seus personagens e em suas formas de agir. Desse modo, a palavra-chave para entender essa proposta de literatura é crise, sendo que esta se manifesta em todas as esferas de leitura do romance. De fato, os personagens nollianos vivem uma constante crise consigo próprios, de modo que buscam uma omissão do passado e, nessa esteira, tornam o futuro algo incerto, o que justifica o “presente perpétuo” no qual se constroem as narrativas, isto é, por meio de situações que geram no leitor a sensação de que elas estão ocorrendo no exato momento em que os protagonistas as contam, mas que nunca os levam a lugar algum, o que, segundo Otsuka (2010, p. 10), “não formam um conjunto de experiências que determina ou revela o percurso do protagonista em direção a determinado fim”. Assim, o ato de narrar torna-se um empecilho para a própria construção da narrativa, o que faz da elaboração do romance, no plano da enunciação, uma espécie de espelhamento das cenas e conflitos vividos pelo

protagonista-narrador na trama narrativa. Esses fatores levam a um universo ficcional que consiste em um mundo desprovido de sentido, habitado por um sujeito esvaziado que já não é capaz de moldar a si e o próprio mundo em um todo coerente, o que leva, portanto, à fragmentação, à ruptura de padrões de uma realidade lógica e, conseqüentemente, à crise mencionada.

Neste cenário, o que se propõe neste trabalho é reconhecer e destacar os principais elementos que compõem a poética de João Gilberto Noll presentes no romance *A fúria do corpo*, o primeiro do autor gaúcho. Esse romance conta a história de um narrador-personagem anônimo que, ora na presença, ora na ausência de sua amada, chamada por ele de Afrodite, perambula pelas ruas do Rio de Janeiro, distanciando-se de seu passado, jamais totalmente revelado ao leitor. Durante sua peregrinação, o personagem revela vícios, manias e decepções, fazendo do sexo o elemento condutor de seus atos e o meio de penetrar nos mais variados estratos sociais, trazendo à luz da cena narrativa os aspectos mais baixos do homem, mas que, paradoxalmente, possibilitam a sacração dessa miséria humana. Esse é o fundamento do livro, a metamorfose do baixo em alto, que pode ser sintetizada na expressão: “o esplendor da miséria”.

Entendendo-se que toda essa miséria revela um latente aspecto grotesco que permeia o texto, propõe-se, aqui, um mergulho nos estratos da estrutura em abismo que o compõe, verificando-se de que modo uma instância ficcional, a da narração, conecta-se a outra, a da matéria narrada, por meio de um processo mimético, no qual os procedimentos literários conduzem a um formato de narração que se desenvolve segundo a desorganização e a desorientação do narrador. Como essa correspondência é favorecida pelo duplo papel exercido pelo protagonista, como sujeito da enunciação e do enunciado, a metamorfose acima referida faz das ações mais ordinárias e grotescas do personagem uma complexa operação discursiva, que eleva o padrão da linguagem de um patamar de baixo calão para uma espécie de sacração. Por isso, um outro objetivo é verificar o processo de composição da trama narrativa, atentando-se para o modo como ela se torna um corpo semelhante aos corpos dos personagens, ou seja, como se constitui a narrativa no que diz respeito aos seus aspectos estruturais e textuais, que, à semelhança daqueles, adquirem características como a desproporção, a falta de conexão, a quebra e o disforme.

Para a verificação dos objetivos propostos, utiliza-se como estratégia metodológica e operacional a análise de fragmentos textuais representativos, buscando esmiuçar os procedimentos literários que compõem o romance, em especial aqueles referentes à

linguagem, uma vez que ela pode ser considerada a personagem principal e se caracteriza como o elemento poético fundamental que guia toda a narrativa. De fato, é por meio da linguagem que o narrador-protagonista transita entre os diferentes estratos sociais, utilizando-a não apenas como meio de comunicação, função da qual busca afastar-se, mas como uma forma de rebaixamento do humano ao rés-do-chão para a sua transfiguração e sagração. Isto se manifesta tanto do ponto de vista do conteúdo, no enunciado e nas vivências dos personagens, bem como na enunciação, como o procedimento responsável pela instauração do poético.

Para atingir tais objetivos, tomam-se como embasamento teórico as reflexões propostas por Walter Benjamin acerca de três elementos: a experiência, a barbárie e a linguagem. Da mesma maneira, faz-se uso de textos críticos que, embasados na teoria proposta por este pensador, refletem sobre como João Gilberto Noll problematiza, de fato, a estrutura da narrativa por meio de narradores que, ao contrário do que se espera, não sabem ao certo como contar as suas histórias, fazendo-o por meio de seus corpos e, principalmente, da enunciação de histórias das quais não se retira qualquer tipo de aprendizado, o oposto ao que, segundo Benjamin, costumava ocorrer no modo de narrar clássico.

Sobre o conceito de experiência, Benjamin postula que esta é uma prática que está em desuso, sendo que isso pode ser facilmente verificado, uma vez que não se encontra mais, desde a dilacerante e incomunicável experiência da guerra, alguém que saiba como dar conselhos ou contar sobre seus aprendizados de maneira adequada. Nessa linha de raciocínio, tal conceito aponta que a habilidade narrativa está em processo de definhamento e conduzindo os narradores a um consequente silenciamento. Baseando-se nesse conceito, busca-se evidenciar como, em *A fúria do corpo*, o narrador parece afastar-se de uma narração pautada na experiência, dando margem para um tipo de literatura elaborada pela linguagem, de modo que o texto literário proponha-se a um autoquestionamento. Assim, o narrador deste romance já não busca um tipo de ensinamento, compartilhando suas experiências adquiridas em um tempo passado, mas apenas explorar o tempo presente, dando margem à narrativa enquanto princípio estilístico em sua manifestação enunciativa.

Ainda que os narradores contemporâneos, segundo essa perspectiva benjaminina, não saibam mais como contar, o crítico ressalta que algo de interessante deve resultar dessa pobreza de experiência, que conduz à ausência da capacidade de narrar. Para tanto, o filósofo explana seu raciocínio a partir do conceito de barbárie, que, em suma, trata-se de resgatar as ruínas da cultura do passado, recriando-a por meio de um processo de galvanização. Em

outros termos, a barbárie da qual fala Benjamin consiste em modificar a narrativa tradicional a partir do pouco que dela sobrou após o excesso cultural promovido pela experiência da guerra, propondo em seu lugar não uma narrativa de experiências, mas a operação metalinguística e intertextual de criação da própria narrativa com os retalhos angariados e as ruínas retrabalhadas por um narrador trapeiro. De fato, no romance, isso é proposto por meio das referências a obras canônicas promovidas pelo narrador, que se apoia no discurso narrativo da tradição a fim de elaborar o seu próprio discurso, encontrando em um corpo também em ruínas ambiente profícuo para a elaboração estética da obra.

No que diz respeito ao conceito de linguagem, este é fundamental no trabalho, pois envolve um entendimento que serve como fonte para uma reflexão acerca da própria arte, uma vez que a linguagem, aqui, deve ser entendida como algo que está além da esfera da simples comunicação, englobando, portanto, o ato da enunciação como um lugar de conhecimento. Para tanto, destacam-se os três níveis de linguagem postulados por Benjamin: a divina, a humana e a decaída. Sobre a primeira, ela está relacionada à existência de uma força criadora hipotética, que estabelece um vínculo entre o ato de criar e a própria linguagem, aproximando a operação de criação ao ato de nomeação, um ato primordial e divino. A linguagem humana, por sua vez, está ligada à função humana dada por Deus, este enquanto uma força criadora, para que o homem nomeie as coisas, tornando-as conhecimento, o que faz da linguagem dos homens um elemento também transcendente. Por fim, a linguagem decaída é aquela que se ajusta ao conceito de linguagem que envolve a sua função utilitária, ou seja, voltada tão somente para a comunicação e para o julgamento das coisas. A partir desses conceitos, espera-se apontar como a linguagem do romance transita entre esses diferentes tipos de linguagens, indo de um nível humano para um mundo sub-humano e decaído, e, assim, via o papel restaurador do rebaixamento grotesco, como eleva o homem, juntamente com a sua linguagem, a um patamar mítico e divino.

Aliando tais aspectos teóricos à proposta estabelecida, o trabalho apresenta-se organizado em três capítulos, visando atingir uma análise que desvende os recursos estéticos que permitem delinear aspectos da poética do autor dentro do romance *A fúria do corpo*. Para tanto, o primeiro capítulo, intitulado *Recomeço: experiência, barbárie e linguagem*, busca apresentar os conceitos teóricos formulados por Walter Benjamin que delineiam a análise desta obra. Assim, em um primeiro momento, este texto visa compreender o que o crítico entende acerca dos três conceitos destacados, tendo por base, além dos textos do filósofo alemão, estudos de Gagnebin (1994 e 2006) e Seligman-Silva (1999). Compreendidos os

conceitos discutidos, propõe-se, em seguida, demonstrar por que a literatura nolliana localiza-se dentro desse cenário, no qual, segundo Benjamin, a matriz do romance passa a ser o “indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1994, p. 54).

O segundo capítulo, *O corpo do livro: sexo e linguagem*, evidencia os mecanismos que associam a linguagem enunciativa e os corpos dos personagens, o que envolve não apenas o protagonista e sua amante, mas, também, outros personagens que ganham, via comunhão e consagração carnal promovida pelo narrador, um maior destaque dentro da trama. Nesse sentido, dá-se foco ao corpo como uma matéria resultante da experiência pelo choque, de maneira que o aspecto físico dos personagens passa a ser o elemento que gera a narrativa enquanto uma possibilidade de construção literária em meio a esse processo de perda de experiência partilhável. Contudo, deve-se ressaltar que se trata de um projeto literário que se abre a um tipo de narrativa manifestada via desconstrução e corrosão dos personagens, apoiando-se, para tanto, em uma linguagem-limite que, mimetizada nos corpos, evidencia certa negatividade, caminho pelo qual se constrói um dos aspectos da elaboração estética da obra.

Por fim, no último capítulo, *O corpo da escritura: a fúria da linguagem*, promove-se uma discussão acerca do manuseio da linguagem por parte do narrador-protagonista, demonstrando como a narração efetua esse trabalho com a linguagem enquanto saída para a elaboração discursiva do texto literário. Para tanto, o foco de análise passa a ser o discurso do narrador, que se aproxima da teoria proposta por Walter Benjamin, uma vez que se apropria da ruína da tradição para elaborar um discurso que, por meio da metalinguagem e da intertextualidade, transforma uma história de amor rebaixada em mito. Dessa maneira, reinscreve a tradição ao torná-la presente na contemporaneidade, demarcando, nesse processo, a presença do narrador bárbaro dentro do romance. Nesse sentido, esse capítulo promove a relação entre a palavra do corpo e o corpo da palavra, incitando uma análise acerca do questionamento da quebra da forma romanesca tradicional por meio do amálgama de diferentes vozes narrativas e, também, por meio da desautomatização do signo linguístico, ao incitar a tensão entre significante e significado, um dos principais recursos poéticos presentes na obra estudada.

1. RECOMEÇO: EXPERIÊNCIA, BARBÁRIE E LINGUAGEM

1.1 CAMINHOS DA NARRATIVA

Em seu texto “O Narrador”, Walter Benjamin afirma que vivemos em uma época em que a experiência e, conseqüentemente, a arte de narrar caminham rumo ao desaparecimento. Segundo ele “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197) e uma das razões para isso é o fato de que a experiência e as ações tangentes a ela também estão em baixa. Paralelamente a este texto, em “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin já introduzira a discussão a respeito do desaparecimento da experiência, dizendo que antigamente “sabia-se exatamente o significado de experiência” (1994, p. 114). Para a defesa de seu argumento, o crítico levanta a seguinte questão:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (1994, p. 114).

Nesse caminho, é conveniente, em primeira instância, compreender qual a noção de experiência trabalhada por Benjamin em seus dois textos sobre a arte de narrar. A experiência, nesse contexto benjaminiano, trata-se de um conhecimento que é da ordem da sabedoria, dando-se por meio de um *continuum* que é transformado e transmitido conotativamente ao longo do tempo. Portanto, a experiência passa a ser a leitura do mundo que se constitui pela linguagem e que é transgeracional, ou seja, veicula a uma geração que envelhece um conhecimento adquirido e passado adiante por uma geração que já envelheceu.

Justamente por ser um conhecimento que é transmitido pelos mais velhos à geração seguinte que Walter Benjamin inicia seu texto com a história de um pai que, em seu leito de morte, alerta seus filhos sobre a existência de um tesouro escondido no vinhedo. Tão logo ouvem a história do pai, os filhos cavam à procura do tal tesouro sem, contanto, o encontrarem. Ao fim do outono, suas vinhas produzem mais do que qualquer outra na região, o que os faz perceber que o tesouro escondido era o do trabalho e que tal conhecimento lhes fora transmitido pelo pai no momento de sua morte.

Como se vê, o conceito de experiência proposto pelo crítico alemão diz respeito, segundo Gagnebin (2006, p. 50), à “experiência no sentido forte e substancial do termo”, ou

seja, experiência enquanto uma tradição que é passada adiante, compartilhada, portanto, além de retomada e transformada de geração em geração “na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”. Assim sendo, esse sentido de experiência talhado por Benjamin é o da *Erfahrung*, que é a experiência enquanto um aprendizado adquirido por meio da sabedoria e que, portanto – ainda segundo a reflexão de Gagnebin (2006, p. 50) – “transcende a vida e a morte particulares”.

Em oposição a esta, o autor alemão nos fala sobre a *Erlebnis*, ou seja, as pequenas experiências individuais que refletem a vivência do sujeito, sendo que esta noção de experiência torna-se uma das razões pelo qual a arte de narrar está em um processo decadente, visto que a sabedoria (e, conseqüentemente, a experiência no sentido de *Erfahrung*) também caminha rumo à extinção. Ora, se entendermos experiência como o sentido primeiro defendido pelo autor, isto é, enquanto sabedoria transmitida de geração em geração, pode-se afirmar que Benjamin dá destaque, por assim dizer, a certa visão utilitária da narrativa, sendo que a função desta seria justamente a “transmissão” dessa experiência, o que pode ser observado quando afirma que “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Utilidade essa, como foi dito, que está intrinsicamente ligada à questão da experiência no sentido de *Erfahrung*. E é por tal razão que Walter Benjamin comenta sobre os conselhos, pois eles seriam a forma de transmissão da sabedoria adquirida na experiência, como ocorre com os narradores apresentados por ele em seu texto “O narrador”, que podem ser exemplificados pela figura do camponês sedentário e do marinheiro viajante, sendo que o primeiro adquiriu experiência por meio do trabalho e de histórias que ouviu e o segundo pela vivência das viagens. Do mesmo modo, isso já fora apresentado, também, na fábula presente em “Experiência e pobreza”, em que o pai, pela vivência, aprendeu algo que transmitiu aos filhos, de modo que estes, por meio de conselhos conotados em uma história sobre tesouros, também aprenderam.

Contudo, ressalta o filósofo que o conselho já não é mais uma prática narrativa exercida comumente. Aos poucos, torna-se algo distante e, por conseguinte, “antiquado”, sendo que isso se deve ao fato de que as experiências estão tornando-se incomunicáveis, levando-nos a não saber dar conselhos e nem os receber. Portanto, compreendendo que “o conselho tecido na substância da vida da existência tem um nome”, ou seja, “sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 200) e que esta ruma à extinção, paralelo a isso temos a incapacidade

de narrar que, também, definha, conduzindo os narradores a uma espécie de silenciamento.

Entretanto, essa perda da capacidade de aconselhar e consequente inabilidade em narrar não se tratam de um “sintoma da decadência” ou, como ele diz, “uma característica ‘moderna’”, mas que o silenciamento de tais habilidades deve-se a outras razões: no caso, trata-se mais de uma consequência de um processo, como ele torna claro ao afirmar que, na verdade, esse processo “expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo”, sendo que tudo isso “tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Assim, percebe-se que Benjamin vê a mudança do processo de narrar como uma consequência, de certo modo, do capitalismo e suas linhas de produção. Embora não torne explícito, ele indica, ainda, que a narrativa muda, pois o próprio ser humano se vê, ou melhor, age, de maneira diferente em virtude dos meios de produção industrial. Do mesmo modo, a narrativa vai deixando de ser a transmissão de experiências, vai deixando de ser similar ao conselho do pai na fábula do tesouro no vinhedo. Com isso, podemos até mesmo entender que a narrativa sob uma ótica benjaminiana desenvolve-se a partir de um movimento em que rompemos com o passado – afastando-nos da função de transmissão de experiência – para saber lidar com a pobreza, isto é, com a falta dessa experiência e, a partir disso, criar um diferente tipo de narrativa em que nos distanciamos da épica, da tragédia, da fábula, que possuem mais um caráter de “ensinamento” e transmissão de aprendizado, para dar margem a uma “metaliteratura”. Assim, a literatura passa a reconhecer-se como linguagem interiorizada, ensimesmada, pois, como consequência histórica, foi o que sobrou dos campos de batalha, dos quais os combatentes retornaram mudos e sobre os quais não conseguiram mais narrar.

Por isso, o motivo dessa perda de experiência é atribuído à guerra, dado o fato de que, após o conflito bélico da primeira guerra mundial, os combatentes voltaram das trincheiras sem experiências compartilháveis, tampouco histórias para contar:

Com a guerra tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca a boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar

livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

A bem da realidade, a guerra surge nesse contexto de emudecimento pelo fato de que se trata de uma vivência que se faz incapaz de ser assimilada por meio de palavras – como pondera Gagnebin (2006, p. 51). Por esse raciocínio, considerando-se que a guerra leva a uma desmoralização, a perda da experiência compartilhável (portanto, a *Erfahrung*) é inevitável, visto que se arruína o caráter transcendente da experiência vivenciada. Assim, tendo-se uma experiência que desmoraliza e que é impossível de ser posta em palavras, a capacidade narrativa dos eventos ocorridos em um campo de batalha torna-se praticamente nula. Tal situação culmina com o fim das narrativas de molde tradicional, visto que as gerações seguintes aos combatentes não obtiveram aprendizados transmitidos por eles. É o que também evidencia Adorno, ao dizer que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (2003, p. 56). Logo, se os combatentes não podem colocar em palavras o que viveram, as gerações seguintes também não têm o que narrar, por não terem aprendido a partir de uma experiência e, mesmo que tivessem, não o saberiam fazer, pois não ouviram histórias.

Aliados à guerra e ao processo de linhas de produção do capitalismo que interferiram no modo de narrar, Gagnebin (1994) ao analisar os dois textos de Benjamin aqui tratados, observa que há, juntamente com a perda de referenciais coletivos, um duplo processo de interiorização do ser humano: um no plano psíquico e outro no plano espacial. Sobre o primeiro, defende que “os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas ou rejeitadas”. O que se tem com essa fala de Gagnebin é o indício do silenciamento das gerações posteriores às dos combatentes. Essas gerações seguintes, desconhecendo a ideia de tradição por meio da palavra, voltam para as suas interioridades em uma busca de experiências. Desse modo, há um processo de ensimesmamento, de olhar para si, em detrimento de uma ideia de coletividade. Ou seja, a experiência enquanto *Erlebnis* substitui a experiência compartilhável, *Erfahrung*, o “que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua infável preciosidade, mas também na sua solidão” (GAGNEBIN, 1994, p. 59).

Já no plano da interiorização espacial, Gagnebin apoia-se no que Benjamin diz sobre o interior de um dormitório típico burguês: ainda que este seja aconchegante, nele percebe-se

que o dono do aposento demarcou o ambiente com todos os seus vestígios pessoais. Há, portanto, uma valorização do interior, do lugar particular, visto que ele torna-se uma espécie de refúgio para o sujeito “contra um mundo exterior hostil e anônimo” (GAGNEBIN, 1994, p. 59). E como o indivíduo burguês já não possui uma identificação com a coletividade, opta por deixar seus rastros naquilo que lhe pertence, como uma tentativa de tornar aquilo que é da ordem do pertencimento pessoal um reflexo de sua própria interioridade. Ou, como bem observa a teórica, o sujeito burguês sofre uma despersonalização, sendo que tenta amenizá-la por meio de apropriações pessoais e personalização de tudo que lhe pertence:

Despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua possessão nos objetos pessoais: iniciais bordadas num lenço, estojos, bolsinhos, caixinhas, tantas tentativas de repetir no mundo dos objetos o ideal de moradia. Benjamin observa com humor que o veludo não é por acaso um dos materiais preferidos desta época: os dedos do proprietário deixam nele, facilmente, seu rastro (GAGNEBIN, 1994, p. 60).

A partir desses três elementos, a saber: a guerra, as linhas de produção e a conseqüente interiorização, há uma ruptura no poder tradicional de transmissão de conhecimentos por meio da narrativa. Portanto, a pobreza de experiência da qual nos fala Benjamin nasce de um excesso de cultura que, paradoxalmente, culmina nessa pobreza. Deve-se ressaltar, porém, que esse excesso cultural dá-se por meio de choques e traumas que se fazem incomunicáveis não apenas por uma não assimilação das coisas, devido à alta carga de informações as quais somos expostos, mas, principalmente, pelo fato de que são informações e vivências que não podem ser verbalizadas, dado o seu elevado caráter traumático, visto que este, como apresenta-nos Gagnebin “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (2006, p. 51). Dessa maneira, ocorre uma conversão da experiência em ausência de experiência transmissível, levando o homem moderno a não legar um conhecimento transcendente, visto que não há algo de valor muito relevante para ser contado e, sobretudo, não se sabe mais como contar, o que indicia que cada vez mais a narração deixa de fazer parte de aspectos que estão relacionados à constituição do indivíduo e da coletividade.

Com efeito, Benjamin sugere, especialmente em “Experiência e Pobreza”, que algo deve ser feito em relação a esse silenciamento da capacidade de narrar. Ao defender esse ponto de vista, o crítico elabora um raciocínio que dá sinais de um positivismo em relação ao que pode surgir como consequência desse “fim da tradição”, resultado da perda de experiência e conseqüente pobreza. Para ele, entra em questão a tentativa de reverter em experiência artística a miséria ao qual o ser humano está arraigado. Completando esse

pensamento, Benjamin entende que essa perda de experiência e essa pobreza trouxeram certas modificações e, por isso, fala em termos de uma renovação. Porém, deve-se destacar que não se trata de uma renovação autêntica e total, como uma ruptura de perspectivas, mas uma, por assim dizer, releitura do que já existia, “porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Por essa fala do autor, vemos que ele dá indícios de que a literatura moderna vive de uma constante observação do passado e, ao mesmo tempo, distorção daquilo que se observa. Essa distorção deve-se ao fato de que, após a experiência da guerra, bem como das outras experiências mencionadas, consegue-se apenas fazer arte com “o que restou”, ou melhor, com a percepção do que restou desses acontecimentos. Por isso, a arte moderna torna-se uma espécie de experimento que busca dar sobrevida à arte do passado, sendo a partir desse raciocínio que ele elabora o conceito de barbárie:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda (BENJAMIN, 1994, p. 115-116).

Percebe-se que, para Benjamin, esse novo conceito de barbárie dá-se por meio de um rompimento com o patrimônio cultural, mas, ao mesmo tempo, também por uma vinculação a ele. Trata-se, portanto, do fim da narração, mas concomitantemente, de acordo com o pensamento de Gagnebin (2006, p. 53), do início de outro tipo de narração feito a partir das ruínas da própria narrativa. Portanto, a barbárie tenta ser uma espécie de palavra recriadora, visto que, incapaz de criar, galvaniza, reanima a partir dos “cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Dessa maneira, vê-se que a barbárie apontada por Benjamin dá-se de maneira dialética, sendo a própria barbárie a síntese dessa relação. Vejamos: por um lado, tem-se o patrimônio cultural aliado às experiências adquiridas pela narrativa tradicional, o que torna tal patrimônio a tese. Por outro lado, temos a perda da experiência e a incapacidade de narrar que se constituem como a antítese dessa relação. Desse movimento, surge a barbárie que, portanto, constitui-se como a síntese conforme mencionado. E é justamente pelo fato de que a barbárie olha para o passado a fim de reconstruir a arte do presente que Walter Benjamin a entende a partir de um processo dialético, em que a característica principal desse conceito é a “desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1994, p. 116).

Na esteira dessa rejeição, mas, também, total fidelidade, o crítico alemão compreende que o homem moderno não busca mais quaisquer tipos de experiências, mas libertar-se delas. Por meio dessa busca pela liberdade é que Benjamin compreende como o novo sentido de barbárie constitui-se: é assumindo a sua pobreza de experiência que o homem repensa sua condição e, a partir disso, algo de positivo pode resultar dessa atitude reflexiva. Entretanto, essa atitude bárbara e aceitação de uma pobreza não abrangem o apelo e o apego à ignorância plena, isto é, uma negação da cultura. Na realidade, a verdadeira atitude bárbara defendida pelo crítico segue uma linha oposta, na qual os homens “‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1994, p. 118). Portanto, a reflexão benjaminiana a respeito do conceito de barbárie segue uma lógica semelhante à da ideia antropofágica de Oswald de Andrade, que se resumia em conhecer a cultura do outro, do estrangeiro, e “degluti-la” para, a partir de então, (re)pensar e (re)criar a brasileira. Todavia, no caso do raciocínio de Benjamin, trata-se de “não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55) em relação a seu patrimônio cultural. Com isso, cabe ao artista bárbaro dar à cultura uma nova perspectiva, rompendo, de fato, com a tradição, mas ainda apoiando-se nela para sua composição, o que permitiria caminhar por vias que induziriam a constantes releituras e reflexões acerca da constituição da arte contemporânea.

No caso da literatura – e aqui destaco a literatura elaborada por João Gilberto Noll – para seguir o raciocínio benjaminiano, cabe aprofundar-se nesse silêncio “cedido” pelo próprio patrimônio cultural, seja este um patrimônio artístico ou deixado pela cultura capitalista. Ora, se, de acordo com o pensador alemão, o artista bárbaro necessita contentar-se e, principalmente, construir com pouco, o silêncio ao qual a palavra literária ficou exposta faz-se ambiente profícuo para uma reflexão sobre a própria constituição do texto narrativo enquanto uma forma de manifestação artística.

Aprofundar-se nesse silenciamento culmina em apossar-se do quase nada de relevante que restou do mundo pós-guerra e capitalista, excluindo os grandes feitos de um mundo edificado sob a égide de uma tradição, para “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Trata-se, portanto, de recomeçar pela barbárie, por meio da rememoração e modificação de uma cultura dita tradicional, abrindo-se, ainda de acordo com Gagnebin, “aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações e solavancos, incompletudes, aquilo que

ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (2006, p. 54). Junto a isso, não se pode esquecer, como postula Walter Benjamin, que o frágil e minúsculo corpo humano foi o elemento que sobrou após as forças de torrentes e explosões da guerra. Logo, uma narrativa que tenha o corpo como elemento-chave, como de fato ocorre em Noll, tem nesse recurso um apropriado ponto de partida para realizar tal processo de recomeço pela barbárie.

Assim, se aquilo ao qual a narrativa moderna deve se abrir diz respeito ao que ainda não foi dito pela palavra, se faz necessário dar margem à linguagem, no sentido benjaminiano do termo. Em outras palavras, a literatura deve, por assim dizer, executar, novamente, o trabalho do Adão mítico mencionado pelo filósofo, de modo a reconstituir seus cacos, em especial da arte narrativa, por meio da linguagem e da (tentativa de) nomeação. De fato, é pela linguagem que o ser humano se reconhece como tal; portanto, é por esta via que a barbárie, intermediada pela literatura, galvaniza o patrimônio cultural legado, de modo que se recriem epopeias às avessas a partir de pedaços de um mundo esfacelado e de personagens comuns, beirando a nulidade. De acordo com Benjamin, esse tipo de narração pela barbárie e pelos fragmentos de uma tradição já está sendo feita e Gagnebin, corroborando com esse pensamento, lembra-nos de que isso, de fato, já ocorre, de maneira que este tipo de narração “nunca consegue realmente dizer a experiência inenarrável do horror” (2006, p. 55).

Assim, cabe à narração retornar à linguagem para encontrar uma forma de contar aquilo que restou, fazendo com que a literatura contemporânea volte a si mesma, tanto no plano do conteúdo, quanto, principalmente, no plano de expressão. Desse modo, o que se defende aqui é um dos recursos utilizados por João Gilberto Noll para a elaboração de sua literatura e constituição de seus narradores-personagens. Em *A fúria do corpo*, especificamente, o corpo é a síntese de todo esse processo. O corpo humano como desejo, tesouro, vida e, ao mesmo tempo, como decadência, ruína, morte: a síntese bárbara no plano do conteúdo. Da mesma maneira, o corpo como expressão, o corpo da linguagem, a síntese pela qual a literatura “bárbara” de hoje galvaniza a tradição para dar um sopro de alento e vida à própria expressão artística. Nesse jogo dialético, na síntese desses movimentos entre expressão e conteúdo, a arte narrativa de João Gilberto Noll faz do silêncio, do íntimo e ínfimo da condição humana, uma forma de literatura possível e de grande expressão artística.

Antes de aprofundar as questões que evidenciam a maneira como a linguagem atua nesse tipo de narrativa pós-fim da tradição, convém debruçarmos rapidamente sobre o conceito de linguagem segundo a ótica benjaminiana, pois esta abrange um entendimento que serve como base para a reflexão crítica da arte e, por conseguinte, da literatura. Trata-se de

uma visão da linguagem para além de um simples instrumento de comunicação, pois, segundo o autor, “toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem”. Por isso:

Pode-se falar de uma linguagem da música e da escultura, de uma linguagem da jurisprudência que nada tem a ver, imediatamente, com as línguas em que estão redigidas as sentenças dos tribunais ingleses e alemães; pode-se falar de uma linguagem da técnica que não é a língua especializada dos técnicos. Nesse contexto, língua, ou linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião (BENJAMIN, 2011, p. 49-50).

Todavia, a linguagem segundo a concepção de Benjamin não é uma característica apenas humana, mas que pode ser estendida aos seres de maneira geral, uma vez que, para ele, tudo na criação de um Deus hipotético é linguagem, sendo a linguagem humana apenas uma forma particular. Essa noção leva-nos a entender que língua não é vista por Benjamin a partir de uma ideia utilitária, mas sob uma lógica metafísica, em que as palavras – e a comunicação, portanto – não existem *pela*, mas sim *na* linguagem. Assim, todas as línguas abrigam esse conhecimento metafísico, que revela a essência espiritual do próprio homem.

A fim de compreender a noção de linguagem proposta pelo alemão, Seligman-Silva (1999) discute os três níveis nos quais a linguagem ocorre: a linguagem divina, a linguagem humana e a linguagem decaída. O primeiro nível, a linguagem divina, compreende a existência de uma força criadora que estabelece uma relação entre o ato de criar e a linguagem, o que faz com que esta seja o elemento criador, o verbo divino que, ao passo em que cria, nomeia as coisas em sua essência espiritual, a sua natureza, não deixando entre criação e nomeação qualquer tipo de separação. Nas palavras do próprio Benjamin: “a onipotência criadora da linguagem [...] incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e a palavra de Deus é saber por ser nome” (2011, p. 61), sendo este Deus a concepção que entende a linguagem humana e seu funcionamento enquanto lugar de conhecimento.

A linguagem humana, por sua vez, “é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus [...] Pela palavra o homem está ligado à linguagem das coisas. A palavra humana é o nome das coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 63). Vê-se, então, que a linguagem humana é uma linguagem nomeadora, sendo ela dada aos humanos por Deus para que possamos tão apenas conhecer. Portanto, é na linguagem dos homens que o conhecimento se

dá, o que faz com que haja nela uma verdade sobre o homem e sobre o mundo que deve ser pensada. Assim, na linguagem humana há uma transcendência, pois é por ela, enquanto um *meio*, que aprimoramos o conhecimento. De fato, quando o homem nomeia as coisas, estas passam a ser conhecidas, visto que “o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira como ela se comunica a ele” (BENJAMIN, 2011, p. 64). O nome das coisas é, portanto, reflexão e conhecimento, cabendo ao homem, desse modo, conhecer o mundo por intermédio da palavra. Vale ressaltar, porém, que este conhecimento adquirido não deve ser utilizado para mera dominação, mas sim para revelar nossa essência a esse próprio Deus hipotético, já que temos a responsabilidade de nos comunicarmos com ele, o que dá ao ser humano uma responsabilidade sobre as coisas diante delas mesmas e, principalmente, diante de Deus. Com isso, a linguagem humana é interlocutora de Deus e também das coisas, tudo por intermédio da palavra enquanto conhecimento partilhável.

Em terceira instância, a linguagem decaída remete-nos ao conhecimento do bem e do mal, o que fez com que o homem deixasse de nomear as coisas e iniciasse um processo de julgamento delas, tornando a linguagem humana apenas uma forma para comunicar alguma coisa, ou seja, utilizada a partir de uma função simplesmente utilitarista:

O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora do nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior (BENJAMIN, 2011, p. 67).

Nesse contexto, o pecado original é a linguagem decaída que deixou de ser meio e passou a ser mero instrumento, afastando-se de sua função de veiculadora de conhecimento, tornando-se arbitrária. Com isso, ela distancia-se de seu sentido metafísico, e passa a ser tagarelice, tornando-se um sistema de avaliação fora do âmbito do conhecimento, ou seja, um mero artifício utilizado para julgamento.

A fim de distanciar-se dessa visão instrumental da língua, Walter Benjamin afirma que o fundamento da linguagem humana é a comunicação; porém, não se trata de comunicar pelo julgamento, mas comunicar “a essência espiritual que lhe corresponde” (2011, p.52). Entendendo-se, nesse contexto, essência espiritual como aquilo que é da ordem do pensamento e, por conseguinte, aquilo que está entre o ser e o conceito, cabe à linguagem

humana reconhecer a essência linguística das coisas, tornando-as conhecimento por meio de um processo de revelação do mundo, uma vez que, segundo Benjamin “não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (2011, p. 50-51).

Em meio a essa questão, é interessante pensar qual o papel executado pela arte, especialmente a literatura, em relação à linguagem nomeadora dos homens, seja ela antes ou depois do pecado original. Sobre esse assunto, Rochlitz entende que a arte, a partir dessa perspectiva sobre a linguagem, tem como função “*restaurar* o que foi alterado pela Queda” (2003, p. 33). Com esse fim de restaurar a função que nos foi dada por Deus, o de nomear as coisas, a arte, justamente por conhecer aquilo que não pode ser nomeado e especialmente por ser, segundo essa concepção, “impura”, é capaz de conhecer e comunicar – por meio da nomeação – o inefável. Desse modo, o artista, complementado pela ação do crítico, é capaz de retomar a essência espiritual das coisas, “despojando-as de seu elemento coisal e remetendo-as ao seio puro da linguagem” (ROCHLITZ, 2003, p. 27). De fato, é no significante, ou seja, na nomeação em si, que está o conhecimento das coisas e não em seu significado. Assim, considerando-se que a literatura trabalha com o significante das palavras, com o palavrório, a tagarelice da literatura vem para tentar reconstituir a função que cabe aos homens, sendo que o faz por meio da própria literatura mergulhada em linguagem.

Somando-se os três elementos ora discutidos a respeito das reflexões benjaminianas, a saber: a falta de experiência, a barbárie e o conceito de linguagem, podemos esboçar um dos caminhos pelo qual a literatura de João Gilberto Noll trilha a fim de adaptar-se a esta, digamos, crise narrativa. Considerando-se o pensamento de Benjamin, de que é necessário aos artistas do pós-guerra saber lidar com o pouco – fazer tábula rasa, como ele diz –, vemos que a figura do narrador contemporâneo de Noll figura-se na imagem do narrador trapeiro, “do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54). A este narrador cabe, portanto, reunir os fragmentos de uma geração sem experiências partilháveis ou nem mesmo adquiridas e torná-las matéria literária, sendo que é esta uma das vias pela qual transita a literatura nolliana em romances como *A céu aberto* (2008a), *A fúria do corpo* (2008b) e *Harmada* (2003).

A partir dessas colocações, pode-se dizer que o texto artístico do autor gaúcho afasta-se

da visão de uma literatura utilitária, na qual se focalizava uma espécie de ensinamento, para dar margem a um tipo de literatura que se faz puramente pela linguagem, levando o texto literário a um autoquestionamento a respeito de seu conteúdo e, principalmente, de sua forma. Sobre esse assunto, Monegal reflete que na literatura contemporânea, em especial na latino-americana,

o que se questiona não é só a situação do homem no mundo, tema essencial e central dessas obras, mas também a própria estrutura poética, a linguagem como limite e incentivo de criação, *a forma* que já é inseparável do conteúdo porque não há outro acesso ao conteúdo a não ser através da forma e pela forma (1979, p. 134).

A linguagem enquanto alternativa para lidar com essa crise do ato de narrar já fora cogitada pelo próprio Benjamin em seu texto “A crise do romance” (1994). Segundo o crítico, os personagens, a ação, o autor, o narrador e, conseqüentemente, a técnica narrativa são fundamentais na constituição do romance, de forma que tais elementos constroem a interioridade pura da narrativa, sua “aventura épica”. Nesse sentido, este autor, ao analisar o romance *Alexandersplatz*, de Döblin, compreende que “a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões; [...] ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada” (BENJAMIN, 1994, p. 56). De maneira análoga ao que nos fala Benjamin sobre tal romance, a narrativa de Noll – e o papel do narrador, por extensão – já não compartilha experiências, não mais aconselha, porém apenas constitui-se a partir do princípio estilístico em sua manifestação na estrutura textual, de modo que o leitor também é exposto à linguagem verdadeiramente falada, à linguagem quase regurgitada sobre si mesma pelo palavrório dos narradores-personagens.

Esse processo de interiorização da literatura, ou seja, a sua manifestação pela linguagem encontra sua gênese na barbárie sugerida por Benjamin. Tomando ela por base, vemos que não se trata, portanto, de ignorar o tipo de narração feito até então, ou mesmo renegá-lo a uma espécie de esquecimento, mas modificar a narrativa a partir dela mesma, encontrando nela própria a saída para sua constituição. Assim, as obras narrativas do pós-guerra não rompem com as anteriores, porém, contrárias a tal concepção, propõem não buscar na obra literária outra transcendência, isto é, outro conhecimento, a não ser o do próprio texto narrativo. Com isso, não estamos falando de se afastar do passado, mas utilizá-lo como fonte para uma nova constituição textual, em que “a explosão originadora se verifica na linguagem em estado puro”, de modo que “o que nos é contado cresce sobre as tensões que aparecem em

uma linguagem que desperta” (JITRIK, 1979, p. 227).

Seguindo tal raciocínio, há, em Noll, rupturas em todas as esferas da produção narrativa, englobando personagens, tempo, espaço e, fundamentalmente, o próprio ato de narrar. Contudo, há algo que ainda permanece, e, ao mesmo tempo, que se amplia por intermédio das necessárias modificações que se manifestam nessa linguagem questionadora da constituição da estrutura narrativa. Portanto, para entender essa questão nas obras de Noll, a revolução bárbara do qual nos fala Benjamin deve ser entendida aliada ao que diz Monegal, quando este afirma que “a revolução de que se trata aqui é outra: é a revolução que postula o questionamento da literatura por si mesma, do escritor por si mesmo, da escritura e linguagem por si mesmas. Revolução que é, por definição, permanente e que só pode ser ilustrada como movimento” (1979, p. 137). Movimento este que fica claro nas obras de Noll pelo simples fato de que seus personagens estão sempre perambulando pelas ruas das cidades, ao mesmo tempo em que perambulam pelos seus corpos e pelo discurso.

Essa atitude de autoquestionamento e revolução pela linguagem acarreta uma espécie de ensimesmamento dos textos literários, no qual a linguagem passa a ser a maneira de renomeá-los ou, até mesmo, de recriá-los. De fato, entendendo-se, consoante o pensamento de Monegal (1979), que a literatura, portanto a própria narrativa, é linguagem, é possível afirmar que é nela que podemos, de fato, (re)fazer o trabalho adâmico de nomeação e conhecimento, uma vez que a linguagem nomeadora (e porque não dizer criativa) do homem se dá na literatura, pois é com ela que se trabalha com os significantes da palavra, ou, como vale dizer, com o “corpo” das palavras.

Por fim, temos com esse fazer literário contemporâneo uma estética que se afasta de noções como o equilíbrio, disciplina e comedimento – aspectos outrora louváveis pela narrativa, segundo pode-se entender dos textos de Benjamin –, para dar margem a uma arte literária que se constrói a partir de elementos opostos ao cânone ou ao paradigma clássico das obras anteriores. Nos dizeres de Gagnebin (2006, p. 51), há um distanciamento da tentativa de reconfortar ou, até mesmo, consolar o leitor por meio da construção de uma narrativa criada a partir da ilusão do perfeito. Desse modo, ela afirma que “contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defende as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas”. Justamente por se afastar de qualquer traço de interioridade e suavidade, Gagnebin lembra-nos de que Benjamin toma como exemplo o vidro e toda a sua importância cultural contra essa interioridade humana, uma vez que este é um elemento “frio, cortante, transparente, que impede a privacidade e se opõe aos interiores aconchegantes, repletos de tons

pastéis” (2006, p. 51). Paralelo a este pensamento do crítico alemão, Monegal fala que a única realidade expressa por esse tipo de narrativa, que se desenvolveu após a perda da experiência, é a realidade da linguagem. Tal afirmação vem acompanhada de uma adjetivação da linguagem que aproxima a teorização de Monegal ao pensamento benjaminiano. Assim, tem-se que, na literatura contemporânea, a realidade expressa dá-se a partir de uma linguagem-vidro: “que às vezes não deixa passar nada e que outras vezes se torna invisível por pura transparência” (MONEGAL, 1979, p. 158).

A partir de todo esse contexto, a linguagem narrativa surge nos romances contemporâneos – e aqui destaco os romances de Noll, que tornam esse processo explícito para o leitor – como resultado da perda de experiência, de maneira que galvaniza o passado, recriando-o por meio da barbárie manifesta na linguagem. Dessa forma, tal qual a linguagem humana teorizada por Benjamin, a linguagem narrativa passa a ser *meio*, distanciando-se de uma noção de mensagem compartilhável pela experiência.

Com base nesses argumentos, especialmente no que diz respeito às ideias de Benjamin, pode-se compreender pelas narrativas contemporâneas que o homem não mais busca, necessariamente, novas experiências, mas entender a sua própria pobreza de experiências como forma de interação entre si mesmo, o corpo e o mundo em seu aspecto material, além, é claro, de entender a sua pobreza na relação entre o eu e o outro. Desse modo, a partir do momento em que não se tem mais experiências exemplares, dignas de serem perpetuadas ou narradas, o homem se comunica pela pobreza ou miséria de sua vida cotidiana. Nesse caso, a pobreza torna-se a própria essência humana veiculada na literatura e, como na literatura a forma determina o conteúdo, isso está refletido na própria linguagem, isto é, na escritura do texto narrativo. Justamente por isso, Benjamin diz que algo de interessante pode resultar dessa pobreza de experiência, uma vez que a barbárie por ele mencionada poderia gerar frutos que, na leitura de João Gilberto Noll aqui proposta, constitui o ensimesmamento da linguagem literária.

Isso leva, portanto, a uma literatura enquanto linguagem, confirmando o que foi discutido acima, ou seja, que a arte, em especial a literatura, existe nela própria. Daí o fato de podermos relacionar as noções de literatura e de linguagem. Ora, se a linguagem, segundo a concepção de Benjamin, é o meio e não um instrumento de comunicação, sendo uma forma de o ser humano manifestar a sua essência, a literatura, por ser uma arte que lida com o discurso, encontra na linguagem a sua forma de revelação e representação, de modo que conteúdo e configuração tornam-se veículo da narração e a própria narração em si. Dessa maneira, aquilo

que é narrado e o próprio procedimento narrativo tornam-se homólogos, permitindo que, se o conteúdo apresentado for o de um narrador que já não tem um relato organizado e relevante para narrar, a sua narrativa será tão fragmentada quanto ele próprio, o que leva a uma narrativa que encontra na desordem e na fratura o seu resultado positivo, tal qual foi preconizado por Benjamin.

Deste modo, a linguagem no romance contemporâneo evidencia-se como a consciência que dá forma e conteúdo, mostrando-se como a matéria-prima fundamental da narrativa. De fato, após a inefável experiência pela guerra, do qual sobrou apenas o frágil e minúsculo corpo humano, cabe ao romancista contemporâneo recomeçar o trabalho do Adão mítico, renomeando as coisas, reaprendendo a reconhecê-las em sua essência linguística para, quem sabe, reencontrar a própria essência humana. Por fim, parece-nos este o caminho encontrado pelo narrador contemporâneo de Noll para reconhecer sua pobreza de experiências, galvanizar o passado e seguir adiante narrativamente, retornando à linguagem via experimentação pelo corpo. De um modo radical, esses fatores estão expressos no romance *A Fúria do Corpo*, que é o objeto desse trabalho e em cujo corpo essas concepções aparecem tramadas e formalizadas em linguagem literária.

1.2 VIA LINGUAGEM: A LITERATURA NOLLIANA

Com um texto que insere o leitor em um universo ficcional imerso em um mundo disfórico, a literatura de João Gilberto Noll, deve-se dizer, causa, de imediato, relativo desconforto em grande parte de seus leitores, sendo que isso advém não apenas do conteúdo da obra, mas, destacadamente, da organização interna do texto. Inevitavelmente, trata-se de uma construção literária que solicita uma leitura palimpséstica, exigindo do leitor uma postura crítico-reflexiva, de modo que exerça, tal qual o processo de escrita, um trabalho de, retomando e adaptando as palavras do poeta João Cabral, “catar feijão”. De fato, o texto literário de Noll não responde, já que não há decifração. A resposta do texto literário desse autor ao leitor são os significantes em sua problematização com o significado, retirando a palavra de seu contexto usual, atribuindo-lhe, assim, novos sentidos. Desse modo, no processo de entendimento do romance, somos nós, leitores, que dizemos o sentido e recriamos o texto, o que torna possível afirmar que a ficção do autor gaúcho desenvolve-se em um processo constante de revelação e velação de sentidos dados por aqueles que a leem.

Nesse caminho, a palavra instigante, embora talvez possa soar muito abrangente, é a

mais exata para definir a literatura elaborada por esse autor. Contudo, utilizo esse termo levando em consideração a estética por ele elaborada, especialmente no que diz respeito ao questionamento dos conceitos de narrador e personagem perceptível em romances como *A céu aberto* (2008a), *A fúria do corpo* (2008b) e *Harmada* (2003) nos quais temos o mesmo enredo base: um narrador anônimo que está à deriva, andando por diversos lugares como se a procura de algo que jamais encontra.

De fato, os romances de Noll calcam-se na figura de narradores-personagens que oscilam, ao longo dos caminhos que percorrem, entre assumir uma ou outra posição, ou seja, a de narrador ou a de personagem. Isso nos leva ao fato de que a narrativa nolliana constrói-se por meio de uma linguagem “invertebrada”, como diz Brayner (2010), na esteira de Laddaga (2001). Esse termo é pertinente, uma vez que a expressão “linguagem invertebrada” foi utilizada por Noll no romance *Harmada*, quando o narrador-personagem define tal linguagem como “aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum, aquela que em microexplosões se liquefaz na tela baça do cego” (NOLL, 2003, p. 65).

Essa linguagem induz os leitores a um transe que permite a exposição profunda da realidade obscura e convulsiva expressa na narrativa do romancista. Quanto aos narradores-personagens, no que se refere às atitudes que tomam, é perceptível que há esse embate dentro deles próprios, de modo que encontram uma voz dentro de si em contraposição aos seus corpos que, por vezes, realizam ações que nem eles próprios reconhecem. Essa atitude dá margem a um prélio entre ação e pensamento, sendo que este nos remete à imagem e posição que ocupam como narradores, enquanto aquela à performance como personagens. Assim, ainda recorrendo a Brayner, quando reflete sobre a narrativa latino-americana contemporânea, temos que, em Noll, há uma quebra da percepção usual dos personagens, a qual “coincide com a interrupção de certa lógica textual que se define como racional, simbólica ou pertencente ao sentido comum e inaugura uma lógica textual diferente, um tipo de representação diferente” (2011, p. 31).

Portanto, há nessas narrativas um vazio de contar, de modo que o foco das histórias narradas passa a ser descrições de estados de excitações, a condição do homem perdido e seu mal-estar na contemporaneidade, tratando-se sempre de personagens como mortos, que já não conseguem se localizar em um espaço e tempo convencionais, criando uma espécie de mundo pessoal que, por vezes, foge à realidade.

Nesse sentido, quando a narrativa focaliza os pensamentos do protagonista, há

uma cadeia significativa construída fora da amarração sintática e semântica ao qual estamos acostumados, o que abre espaço para narrativas fragmentadas e pessoais, que são elaboradas segundo uma lógica imprecisa, na qual o conteúdo do que é narrado está expresso mais na atitude corporal do que nas palavras pronunciadas pelo narrador. De fato, um dos aspectos que reforça essa narrativa imprecisa apresenta-se por meio da dificuldade dos narradores em unir passado e presente, uma vez que essas referências aparecem para eles de modo fragmentário, permitindo à forma da narrativa assemelhar-se ao seu conteúdo. Devido a isso, há uma ênfase ao como se conta, o que faz com que a linguagem torna-se o verdadeiro personagem principal dos romances, tal como evidencia Costa Pinto, quando afirma que na “obra de João Gilberto Noll há duas personagens fundamentais: uma é o protagonista anônimo que aparece em seus contos e romances; a outra é a própria linguagem” (2005, p. 118). Assim, torna-se interessante e foco principal dos romances, segundo uma leitura estética, as insensatas reflexões ilógicas e não apenas o que tentam dizer os protagonistas, o que constitui uma característica ímpar da composição narrativa do autor.

Pensando-se do ponto de vista do conteúdo, em que é dado destaque à função dos protagonistas enquanto personagens, nos romances de Noll estamos diante de indivíduos que estão com seu corpos abertos tanto de um ponto de vista literal, se levarmos em consideração as feridas, secreções e excrescências, quanto em um sentido físico e psicológico, o que fica claro pelo apego ao sexo e ao baixo corporal, ao qual os personagens estão sempre predispostos a explorar em demasia. Essa visão de abertura pode ser enxergada, também, sob um ponto de vista metafórico, dado o fato de que a jornada destes sujeitos não se constrói teleologicamente, o que faz com que o destino de cada personagem também esteja à deriva, tal qual seu discurso.

Nesses termos, é interessante atentar-se ao fato de que, por vezes, o apego ao elemento corporal dos personagens surge como uma manifestação de sua interioridade. Os personagens de Noll não conseguem transformar em palavras os seus sentimentos, pois estes lhes parecem estranhos e aquelas escapam-lhe à voz, impedindo-os de ter um acesso pleno à sua interioridade. Com isso, a saciação corporal, ou seja, o ato de defecar, o sexo, os ferimentos surgem como reflexo do estado de alma desses sujeitos, indiciando que o corpo e o espírito desses homens encontram na sujeira e no baixo a sua representação e, dessa forma, descobrem neles a sua forma de manifestação.

Segundo Terry Eagleton (1998, p. 73), na sociedade atual é comum que o corpo constitua formas de falar dos seres humanos sem que, no entanto, se caia no humanismo piegas. Nesse sentido, deve-se entender que os corpos dos protagonistas de Noll surgem como um afastamento de noções humanas estereotipadas pela sociedade. Por isso, a exploração sexual, o constante estado de excitação e o apego ao baixo corporal são as formas encontradas pelos narradores-personagens de experimentarem a vida, de modo que é no corpo e pelo corpo que eles expressam, consciente ou inconscientemente, as cicatrizes de suas vivências.

Paralelamente ao conteúdo, merece destaque a forma com que a narrativa é apresentada ao leitor, retirando-o da costumeira estrutura de começo-meio-fim, trazendo à luz um questionamento da ordem e promovendo a subversão espaço-temporal da narrativa. Essa quebra da ordem narrativa comumente estabelecida faz-se clara devido ao presente perpétuo ao qual vemos os narradores inseridos, bem como em aproximações de diferentes espaços nos quais se encontram os protagonistas. Com isso, se em um momento dos romances eles estão em um lugar, repentinamente, na mudança de um para outro parágrafo, eles encontram-se em um lugar totalmente distinto sem que, por vezes, saibam como lá foram parar. Nota-se, assim, que a capacidade desses narradores em unir o que, em certo sentido, seria linear está abalada, abrindo caminho para a narrativa construída pelo rompimento do tempo linear e de um espaço sequencialmente organizado, assim como acontece com a cadeia discursiva, que procura refletir essa mesma dinâmica e comportamento de tais operadores narrativos.

Consoante ao pensamento de Candido (1974, p. 79), para quem “os contextos adequados asseguram o traçado convincente da personagem”, temos que o modo com que as narrativas são feitas dá-se a partir de um reflexo entre a forma de viver dos protagonistas e, por conseguinte, a maneira com que eles encontram ou conseguem narrar suas histórias. Assim, entendendo-se que, na literatura contemporânea, o sujeito foi destituído de seu aspecto humanista, sua fragmentação e decomposição no romance tornam-se características correntes. Porém, como não se pode deixar de haver um personagem e um narrador (sendo comum em Noll a junção das duas funções em uma mesma figura), o sujeito que é personagem e narrador também se fragmenta e decompõe o romance, assim como sua escritura, opondo-se àquilo que consideramos tradicional.

Como postula Rosenfeld, a arte moderna aboliu a perspectiva, o que fez com que a realidade sofresse alterações e distorções que, no romance, apontam para a ruptura do espaço, de maneira que a “cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’, funde-se passado, presente e futuro” (1985, p. 80). Com essa ruptura, as

narrativas de Noll ramificam-se em digressões, regressões e mudanças de cena que atuam como reflexo da atormentada psique dos personagens principais. Essa maneira de narrar provoca situações que são contadas segundo uma estrutura e uma enunciação cujos procedimentos assinalam o enfraquecimento da experiência e a dificuldade em reunir a visão da totalidade dos acontecimentos, que passam a ser narrados por uma voz, isto é, por um narrador, que já não sabe mais como fazê-lo.

Aliando uma esfera de manifestação a outra, ora assumindo-se como narrador, ora como personagem, é por meio dos pensamentos, das ações e de seus corpos que os protagonistas de Noll ganham destaque na construção literária dos romances. Por conta disso, o conteúdo das narrativas manifesta-se pelos corpos e pelas vozes que contam – ou tentam contar – o que sucede ao longo de todo o texto. Assim, é por intermédio da relação entre corpo e voz, ação e narração, ser personagem e ser narrador, que ocorre a articulação entre forma e conteúdo das obras.

A partir dessas considerações, percebe-se que essas obras são embasadas em uma estética que expõe a crise do sujeito contemporâneo, revelada pelas ações dos personagens, e a crise narrativa, que pode ser notada no silenciamento, pautado, por vezes, no palavrório incessante dos narradores, uma vez que falar demais, também, é um modo de calar-se. Nesse caminho, a relação corpo-voz é um dos procedimentos artísticos na instauração do estranhamento, sendo que isso se dá, também, pela estrutura não usual do romance. Trata-se, na verdade, de dois elementos literários, o corpo e a voz, que ganham sentido enquanto significantes constantemente buscados pelos protagonistas, o que leva a uma necessidade de analisá-los a fim de compreender a relação metonímica entre ambos.

A relação corpo-voz revela que há um paralelo entre narrar e atuar, sendo que as duas atitudes incidem de maneira análoga. Assim, se os personagens, enquanto seres ficcionais, percorrem trilhas de experimentações físicas extremas, a forma como a narrativa se apresenta, esvaziando-se de acontecimentos considerados tradicionalmente importantes como fatos narrativos, dá-se de maneira semelhante: por meio de experimentações pela linguagem, unificando corpo e voz como os signos nucleares, por meio dos quais a obra se constrói. Dessa maneira, pode-se entender que nessas obras há a presença de tal artifício como procedimento literário que trabalha a relação intrínseca entre forma e conteúdo, permitindo aos romances irem além do plano temático e valorizarem, concomitantemente, o plano formal. Em Noll, portanto, os modos de narrar revelam que a linguagem é apresentada a partir de um

ponto de vista estético e como um procedimento literário que se manifesta por meio de metáforas, metonímias, rebaixamentos e desproporções.

Ainda atentando-se para essa questão da linguagem e a forma pela qual o conteúdo é apresentado, merece destaque observar que há por parte dos narradores-personagens um falar constante que transpassa toda a narrativa. De fato, existe nos romances um excesso de palavras que saem da voz dos narradores, sendo que tais palavras encadeiam-se em uma estrutura em abismo, de modo que o sujeito que conta dá início a um aprofundamento daquilo que narra sem que, contudo, as sentenças tenham uma relação semântica entre si, abrindo espaço para uma narrativa que, como dá a entender o próprio título de uma das obras do autor em que esse procedimento mais ocorre, se faz “a céu aberto”. Ou seja, por um palavrório ininterrupto e relativamente aleatório, que dá margem, segundo Alves, a “um impressionante estado de suspensão e desconcerto, dados ora pela sucessão desconexa dos elementos narrativos, ora por sua metamorfose ou, ainda, por sua superposição em mosaico” (2010, n.p.).

Dessa maneira, o texto dá margem a uma leitura que exige certa consciência reflexiva no que diz respeito à linguagem narrativa. Desse modo, o sujeito que narra o romance não se limita ao senso comum de narrador-personagem, e por isso apresenta uma estrutura narrativa que coloca em xeque o próprio ato de narrar e sua constituição. Porém, como não é possível abandonar o ato de narrar em si, o texto literário de Noll mergulha-se em uma tensão entre significantes e significados realizada por intermédio das experiências vivenciadas pelo protagonista narrador, bem como pela sintaxe alterada de sua fala. Segundo a reflexão de João Alexandre Barbosa, contra a poesia de leitura, há “uma leitura incrustrada na poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição” (1986, p. 18). Embora essa reflexão aponte para aspectos da poesia após Baudelaire, o pensamento de João Alexandre Barbosa corresponde às características da prosa nolliana, pois esta aponta não mais apenas para a narrativa de leitura, mas a uma leitura da narrativa que deve ser realizada a partir de um movimento de tentativa de decifração e consequente recifração das imagens e inversões propostas pelo escritor, o incitador do enigma.

Assim, o referente é posto em crise, de modo que o significante desliza-se em inúmeros significados, afastando-se de uma leitura cristalina e abrindo-se a um texto que se faz a partir do obscurecimento do signo. Fechada a decifrações, em resposta à tentativa

de entendimento imediato, a literatura nolliana dá-nos tão somente o significante, a palavra em sua crueza, vazia de sentido imediato, uma vez que, como já foi comentado, no processo de leitura de sua obra, somos nós, leitores, que dizemos o texto e, assim, “a decifração não está mais na correta tradução do enigma mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia sua fome de respostas” (BARBOSA, 1986, p. 14).

Esse processo de construção do enigma ocorre a partir de certa alteração da ordem manifesta no texto, utilizando elementos como a intertextualidade, o rebaixamento do que é considerado sagrado, a eterna viagem com o corpo e pelo corpo aliada à linguagem utilizada pelo narrador-personagem, o que nos leva aos dois corpos, o físico e o narrativo, expostos a experimentações de todo tipo. A partir desses procedimentos, a literatura de Noll expõe o leitor a uma rede de obscurecimento das imagens, sendo que é por esse processo que o texto abre-se a diversas leituras. É exatamente nesse terreno movediço que se encontra o enigma proposto e, por conseguinte, as múltiplas significações de sua narrativa, o que leva à construção do texto mergulhada na linguagem, como diz o próprio autor: “Nunca sei o que quero realmente revelar, de narrativa. Nunca sei onde vai dar a narrativa, como é que vai terminar. Estudo muito pouco a onda narrativa, os personagens. Porque sou um autor de linguagem” (NOLL, 2010, n.p.).

Em outros termos, dilacera-se o sentido comum das palavras, esgarça-se o significado do signo linguístico, focalizando-se a palavra enquanto significante (im)puro e (im)preciso, enquanto elemento a ser explorado por intermédio de deslizamentos de sentidos, por meio de relações inesperadas que, por vezes, aparecem como insensatas ao leitor, dado o choque da experimentação pela linguagem e na linguagem, o que constitui, portanto, uma linguagem “nada pudica, escancarada em sua aparição dentro desse teatro do romance” (CAMARGO, 2008, p. 6).

Tais fatores podem ser observados no excerto abaixo retirado de *A fúria do corpo*:

Afrodite arreganhou os lábios da buceta com os dedos e eu só aí notei que ela estava menstruada. Eu gostava daquele sangue, imprimiria nele a minha sede que ficava vermelha, vermelha era a minha sede, e meu pau subia e nisso estava a minha dignidade, não a minha dignidade de macho ou qualquer coisa que significasse minha cidadania havia tanto aviltada pela Cidade que me fora dada, não era macho nem fêmea nem cadela nem galo, eu era meu pau subindo, eu era a natureza que quando menos se espera se revela como um cão faminto diante de uma posta de carne, enfio sim, meu amor, enfio a mão na tua buceta, enfio a vida na tua buceta, se você precisar enfio a alma na tua buceta e te darei luz, é só você pedir que serei

todo amor, todos os deuses que você sonhou se encarnarão em mim e dentro de você serão mais deuses, mais deuses, não há limites para os deuses, eles serão cem, mil, milhões, e animarão teus passos, tua circulação, tua cabeça, tua chupada na minha pica e em todas as que ainda levantam e por que não as extintas, eles animarão a mesquinhez que te leva a esmo pelas calçadas mais imundas até que você devesse toda a podridão do mundo e ressurja iluminada para reinar: foi para isso que você foi feita, reinar-reinar, mesmo que quando chegar ao reino você se veja no terminal da vida e o reino tenha a duração de um suspiro, pois é para isso que você foi feita meu amor, enfio a mão na tua buceta sim, ó como ela entra na tua xota apertadinha com todo o amor, ó (NOLL, 2008b, p.26-27).

Esse trecho exemplifica bem o amálgama das duas funções narrativas, a ação e a narração, presentes na simbiose corpo-voz do protagonista-narrador. É por meio da voz do narrador, por ser o meio de expressão da ação do personagem, que o leitor visualiza e reconstrói a cena, interagindo com a disposição, ritmo e comandos discursivos. Assim, no fragmento citado, observa-se o total domínio da voz enunciativa que, enquanto descreve, envolve-se no ato sexual, e que, enquanto executa seu papel nesse ato, sua voz, tal como seu corpo, muda segundo cada detalhe ou circunstância, num contínuo movimento entre o baixo e o alto, o profano e o sublime, o carnal e o espiritual. Do mesmo modo que a voz dá expressão à ação, tal ação é totalmente moldada pela voz, fundindo no ato do corpo, em seus movimentos de idas e recuos, as variações dos tons da voz discursiva. É por meio desse movimento, como o comportamento corporal em uma performance sexual, que a linguagem interage, metamorfoseando-se, em cada detalhe do ato, numa variação discursiva que vai do mais baixo e rasteiro, beirando ao chulo e ao baixo calão, à espiritualização, ou imantação do mítico e do sagrado, para elevar-se em poesia, a prosa poética que executa essa proeza de unir extremidades. Assim como o corpo do personagem parte do sangue, da carne e do sexo para sublimar-se, o corpo da linguagem modula-se entre palavras e frases que imantam a função referencial da linguagem em uma profusão poética, fazendo da profanação do signo a sua sagração.

Assim, a construção da cena, intermediada pela voz do personagem-narrador, que compõe o corpo da escritura, depende do comportamento do corpo do personagem. Esse corpo age da seguinte maneira: a) no limite do seu próprio corpo e do corpo do outro: “Afrodite arreganhou os lábios da sua buceta com os dedos e eu só aí notei que ela estava menstruada. Eu gostava daquele sangue, imprimiria nele a minha sede que ficava vermelha”; b) vive da experimentação de um corpo dentro de outro: “enfio sim, meu amor, enfio a mão na tua buceta, enfio a vida na tua buceta, se você precisar enfio a alma na tua buceta e te darei luz, é só você pedir que serei todo amor”; c) ritualiza a comunhão de um corpo com o

outro, elevando-a à sagração: “todos os deus que você sonhou se encarnarão em mim e dentro de você serão mais deuses, mais deuses, não há limites para os deuses, eles serão cem, mil, milhões”. Essas atitudes são tomadas sem demarcações, coladas umas às outras, rompendo um padrão lógico de sintaxe para gerar outro, de modulações entre o baixo e o alto, o fora e o dentro corporal, o externo espacial e o interno sentimental. Ou seja, conforme o movimento do corpo dá-se o andamento da linguagem, o ritmo da sintaxe, pois a voz que vive o ato imprime no discurso sua entonação.

Nesse movimento do corpo e da linguagem, o externo interioriza-se e a carne sacraliza-se envolvida no turbilhão das emoções. Assim, como o personagem é mergulhado em uma vertigem, o discurso, em transe, transforma-se, ligando uma ação à outra, colando um padrão semântico a outro, fundindo o início e fim do ato em um ritual que vai do carnal ao espiritual. Por isso, o início da cena imanta com sangue a entrada ritualística na qual Afrodite abre-se, literal e figurativamente, para o ato sexual: “Afrodite arreganhou os lábios da buceta com os dedos e eu só aí notei que ela estava menstruada. Eu gostava daquele sangue, imprimiria nele a minha sede que ficava vermelha, vermelha era minha sede”. Aqui, é interessante observar os verbos “ficava” e “era”, que indicam uma mudança de estado, no qual o personagem passa de um estado transitório para um estado permanente, sendo que o vermelho indica, além do sangue de Afrodite, o grau de excitação do narrador. Esse movimento é reiterado pela atitude desse personagem-narrador, que, assim como a excitação do pênis, parte do mais baixo, do instinto e do animalesco: “não era macho nem fêmea nem cadela nem galo, eu era meu pau subindo, eu era a natureza que quando menos se espera se revela como um cão faminto diante de uma posta de carne”.

Nesse processo, o personagem passa a identificar-se tão somente pelo corpo e, metonimicamente, metamorfoseia-se em seu próprio sexo, despindo-se, inclusive, das convenções e últimas vinculações sociais: “e meu pau subia e nisso estava a minha dignidade, não a minha dignidade de macho ou qualquer coisa que significasse minha cidadania havia tanto aviltada pela Cidade que me fora dada” [...]. Afastado das convenções, resta apenas o corpo; o corpo com corpo; o dele e o dela, que, passadas as fases dos limites do fora e do dentro, caminham para a total comunhão, que faz do rito uma sagração do amor e faz os personagens elevarem-se do plano humano a um patamar superior, amparados e comandados pelos deuses: “e animarão [os deuses] teus passos, tua circulação, tua cabeça, tua chupada na minha pica e em todas as que ainda levantam e por que não as extintas, eles animarão a mesquinhez que te leva a esmo pelas calçadas mais imundas até que você

devasse toda a podridão do mundo e ressurja iluminada para reinar”. Acima de um plano humano, reina o amor: “Afrodite”. Por isso, o discurso, nesse plano, já tem também uma aura sagrada: “foi para isso que você foi feita, reinar-reinar, mesmo que quando chegar ao reino você se veja no terminal da vida e o reino tenha a duração de um suspiro, pois é para isso que você foi feita meu amor”. Assim como no mito, no qual “a carne fez-se verbo”, o fim une-se ao início: “enfio a mão na tua buceta sim, ó como ela entra na tua xota apertadinha com todo o amor, ó”.

A cena pode ser vista como um rito de sacração, sendo esse processo feito pela linguagem que transita do corpo dos personagens (ações) para a voz do narrador. É a narração que imprime às ações as suas variações de sentidos. Como em um abismo, essas camadas discursivas vão perfurando a pele das estratificações linguísticas para transformar o signo referencial em signo poético, a experiência carnal e instintiva em um ato de elevação e sacração do amor.

Para sair de um plano terreno, de nível animalesco e sub-humano, e terminar em um reino mítico, o discurso rompe, também, com as demarcações espaciais e temporais. A cena transcrita parece acontecer em uma temporalidade presente, com o narrador testemunhando uma experiência sexual intensa, mas a sua performance discursiva é construída com uma grande variação de tempos verbais: pretérito perfeito, pretérito imperfeito, futuro do pretérito, presente, futuro do presente, gerúndio, infinitivo, transitando do modo indicativo para o subjuntivo, fazendo com que a cena também transite de uma moldura temporal mais demarcada para um voo atemporal, sem duração, ao mesmo tempo longo e curto como um suspiro: “foi para isso que você foi feita, reinar-reinar, mesmo que quando chegar ao reino você se veja no terminal da vida e o reino tenha a duração de um suspiro”. Da mesma maneira, as demarcações espaciais são rompidas, e a personagem, decaída pelas calçadas da cidade, mas animada por um sopro divino, ressurgiu iluminada e gloriosa no reino do amor: “eles animarão a mesquinhez que te leva a esmo pelas calçadas mais imundas até que você devasse toda a podridão do mundo e ressurja iluminada para reinar”. Assim como o tempo e o espaço são formas de rompimento de limites, o discurso, na encarnação de vários tons, transcende, fazendo da experiência do corpo uma forma de experimentação da linguagem.

Trata-se de uma passagem do romance, como várias outras, em que o corpo vive uma explosão sexual, não sendo limitado pelos valores ou padrões sociais, culminando em um constante gozo, cuja formulação discursiva busca traduzir. Por isso, essa construção aparentemente caótica, por ser manifestada de acordo com as pulsões e sensações do

narrador-protagonista, aproxima-se do conceito lacaniano de *lalangue*, segundo o qual, “o fenômeno essencial da língua não é o sentido, mas o gozo: é a pulsão, e não a significação, que move o ser falante”, conforme explica Rosa (2009, p.69). Assim, vemos que o discurso construído pelo palavrório desse narrador é análogo à sua vivência, a *Erlebnis*, do conceito benjaminiano, tornando-se uma forma encontrada por ele para que possa satisfazer sua necessidade corporal por meio da exultação de seu gozo.

Compreendendo-se a *lalangue* como um dizer que, para o sujeito falante, escapa ao sentido e à significação padronizada, não é possível, então, controlá-la, justamente por não ser elaborada segundo a arbitrariedade do signo. Por isso, é importante destacar que não se trata aqui de uma metalinguagem, mas daquilo que está na ordem do inconsciente e que, justamente devido isso, insere o indivíduo falante no discurso. A partir dessa concepção, vê-se que é nessa esfera de discurso, o da *lalangue*, que o narrador-protagonista segue, uma vez que suas falas parecem incontrolláveis e os sentidos das palavras passam a ser realizados segundo uma livre associação, manifestada por um processo de desreferencialização do signo por meio do deslocamento de sentidos, isto é, por um modo de falar instalado a partir do inconsciente como propulsor da função poética.

A função poética, assim estabelecida, constrói essa sobreposição de significantes, afastando os sentidos imediatos do signo. Por isso, tem-se a impressão que há algo que nos é inacessível, que o leitor tenta alcançar por meio da reconstrução da cadeia significativa. Em certo sentido, é como se, aceitando o jogo de cifração proposto pelo autor, refletíssemos sobre o texto, porém tendo em mente que, conforme propõe Toneto acerca da poesia de Mallarmé, mas que se aplica também ao texto de Noll, esse tipo de estudo “não leva necessariamente a uma análise do texto esclarecedora, como se espera normalmente, mas a um processo em que o leitor-crítico recifra, em seu discurso, o texto; para explicar, metaforiza, cria novos enigmas” (2011, p. 15).

Dado o fato de que a fala desses personagens é construída por intermédio do inconsciente, podemos dizer que o sujeito narrador do romance de Noll não é submetido à linguagem, visto que se distancia da significação imediata do signo, por meio de modificações no que tange ao sentido das palavras que utiliza. Assim, o que ocorre com o narrador é a substituição de significantes para, por meio de uma relação metonímica, ampliar a significação do que é dito, muito embora isso ainda seja realizado sob a ordem do inconsciente. Sobre esse assunto, Severo Sarduy propõe a seguinte reflexão:

obliterar o significante de um significado, substituindo por outro, por distante que esse se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos de leitura radial – podemos inferi-lo (1979, p. 62).

Como se vê, segundo a reflexão de Sarduy, omite-se um significante por outro, ainda que as relações de sentido entre eles sejam distantes. No romance *A fúria do corpo*, esse procedimento de substituição dos significantes ocorre frequentemente. Nele, o narrador-personagem, desde o começo da narrativa, nega o seu próprio nome e renega o seu passado, afastando-se de qualquer tentativa de revivê-lo pela memória. Nesse sentido, o romance é construído a partir de uma negação e uma afirmação: a negação do nome, o que nos leva a um dos elementos da falta de identidade do protagonista, e a afirmação do corpo, representada, geralmente, pela ilimitada satisfação sexual, a tal ponto que o corpo se torne o elemento de constituição da identidade. Esse movimento de negação e afirmação fica claro logo no primeiro parágrafo da narrativa:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui. Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento. O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado nas nossas já tão fracas presenças). O meu nome não. (NOLL, 2008b, p. 9, grifos meus).

Tão logo se inicia a narrativa, este narrador anônimo instaura o jogo dialético entre anonimato e corpo: “nome não”, “sexo sim”. Sobre o primeiro, é interessante observar que a sua negação não se dá apenas por opção do narrador, mas também por haver na lembrança dele algo que, aparentemente, causa desconforto, o que fica sugerido a partir do momento em que afirma: “não sei de quando nasci”, indicando-nos que a memória desse narrador anônimo é cicatrizada por um passado que não deve (ou que se evita) ser

lembrado. Daí ele sugerir ao seu interlocutor, (que, nesse momento parece ser o leitor, mas depois se percebe que é Afrodite), que busque um nome na lembrança e, o que é mais importante, que ainda seja uma lembrança instável. E como se afasta de seu passado, é justamente por essa razão que se recusa a ter sua identidade moldada segundo uma nomeação. Por outro lado, no que diz respeito ao seu sexo, metonímia de todo o corpo nesse contexto, este parece ser o caminho pelo qual ele escolhe fazer a sua narração, daí utilizá-lo como forma de traçar a linha narrativa entre narrador e leitor, além de ser o elemento determinante nas relações entre personagens. Assim, como aponta Sayonara Oliveira, ao refletir sobre esse romance,

Em nome do corpo se promove na narrativa o descentramento do sujeito. A contestação de uma identidade pessoal e a sede do anonimato, constantes no texto de Noll, representam as vias por meio das quais se agencia o deslocamento de uma identidade-homem para uma identidade-corpo. É quando o narrador, empobrecido de experiências passadas, elege o corpo como o terreno da sua história [...] (2004, p. 132).

Segundo o poema “O nome”, de Orides Fontela, “o nome circunscreve o novo homem” e, nesse sentido, é um “branco sagrado que não/ define, porém aponta” (2006, p. 64). Nesse contexto, vemos que o nome é um significante que não determina e, assim, não significa o ser em si. Por extensão, pode-se entender que não nomear significa vagar, perambular e, portanto, estar livre de convenções. A partir desse raciocínio, é possível dizer que o fato de o protagonista negar seu nome logo de início, ao dizer na primeira frase do romance “O meu nome não”, há a negação do termo que lhe buscaria definir, pois este lhe atribuiria uma identidade que encarceraria o indivíduo em uma esfera de significação que lhe causa incômodo. Nesse processo, há, no lugar do signo que lhe dá o nome, a assunção de outro, sendo que este lhe abrirá o caminho que será trilhado durante toda a narrativa: o caminho do corpo, representado metonimicamente pelo sexo.

Por meio de uma reconstrução da cadeia de significante, como é sugestivo que se faça diante de um discurso forjado sob o prisma da *lalangue*, vimos surgir a dialética da negação do nome e afirmação do sexo. A negação do nome está ligada a uma constante atitude evasiva do narrador em relação à lembrança, pois esta, além de levantar suspeitas, enclausura o sujeito em memórias que lhe parecem desagradáveis, sugerindo que há marcas não cicatrizadas em seu passado. A negação do nome projeta o corpo, pois este se faz livre de qualquer aprisionamento imposto, e é por meio dele que será empreendida a narrativa que ligará este eu

ao interlocutor “tu” mencionado pelo protagonista. Portanto, o nome deixa de ser a sua identidade, a palavra que designa o ser, e essa função passa a ser atribuída ao corpo, tornando-se este o meio de expressão e representação do personagem.

A partir dessa concepção, pode-se dizer que há uma resistência do sujeito narrador em ser afetado pelo real da língua naquilo que lhe traz de traumático: o nome. Por isso, o discurso desse narrador é construído a partir da deriva para que o passado seja esquecido e, assim, esse discurso narra não para preservar a memória, o que era uma das funções básicas da narrativa, mas para apagá-la. Como consequência, essa memória que será esquecida pelo próprio sujeito, não será conhecida pelo Outro. Consequentemente, essa memória negada, vivida de outra forma no passado, será agora substituída por um novo modo de conduta, pelo impulso do desejo. Nessa relação entre memória, desejo e discurso, nas palavras de Tfouni, citando Freud, “a memória é memória do desejo e, portanto, a estratégia que o sujeito usa para restituir à cadeia metonímica” (2008, p. 144).

Semelhante à negação do nome e da memória, o sujeito se conduz pela busca por constituir-se como um elemento impreciso, o que fica explícito ao leitor ao dizer que: “O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso”. Daí a construção do discurso ser à deriva, justamente porque, desse modo, “a circulação de significantes passa a configurar um processo de re-significação no qual os sentidos são retomados e relançados de maneira inconsciente, numa abertura controlada à deriva incessante” (TFOUNI, 2008, p. 145). Exatamente por isso o discurso é feito segundo uma estrutura “em abismo”, pois essa deriva permite, por intermédio da *lalangue*, o discurso impreciso, aberto a constantes metonímias, de modo que nada é afirmado pela certeza, mas pela dúvida: “minha voz encolheu-se no murmúrio, *como se* eu não devesse falar [...] era ele não eu o eleito do momento para receber todos os cuidados, *algo assim* eu pensava [...] preso a esta convicção *como se* me segurasse numa ideia-viga” (NOLL, 2008a, p. 15, grifos meus). Assim, o discurso inconsciente desse narrador traz em seu bojo não as atitudes que revelam grandes feitos, mas se constrói sob a égide de narrativas sobre desvios de caminhos, desvio de atitudes e psicologia questionável, sendo tais narrativas relatadas sob a ótica do corpo e não mais da memória.

Por meio dessa constante negação do nome, pela afirmação do corpo e pelo discurso impreciso, é possível dizer que há uma associação entre corpo e linguagem, pois é por meio de ambos, que permitem aos personagens desse romance o gozo, que a narrativa se constitui. Assim, parece-nos que o corpo passa a ser o protagonista da história, o grande significante do

romance. Por isso, observa-se no texto um contínuo jogo dialético entre corpo e voz, narrativa e narrador, anonimato e corpo como identidade, sendo que é essa dialética que promove o corpo a esse estatuto de significante, de modo que temos a escrita do corpo, ou seja, uma narrativa sobre a experimentação física, a performance do corpo e, ao mesmo tempo, sua expressão linguística, o corpo do discurso por meio do qual aquele corpo se manifesta.

Com efeito, se postulamos que *lalangue* é gozo, temos em Noll um sujeito que não se submete ao significado usual da palavra para, justamente, aprofundar-se em experimentações que lhe permitem ampliar esse gozo. Por conta disso, o palavrório do protagonista não é encadeado segundo um sistema linear, mas constitui-se em um falar sem limite. Portanto, da mesma maneira que a experimentação sexual de seu corpo lhe permite o gozo constante, o seu falar – ou seja, sua linguagem – lhe dá prazer análogo. Em certo sentido, podemos afirmar que o corpo e a voz desse narrador são como o “Bloco Mágico” freudiano. O corpo seria a representação da lousa propriamente dita, ou, como diz Freud, do papel celuloide no qual se rabisca, se desenha, se sente. Por baixo, temos o que ficou: o inconsciente que manifesta na linguagem as cicatrizes, as marcas dessas experiências vividas pelo corpo. Assim, há gozo no corpo tanto quanto há gozo no discurso que flui do narrador. Tudo isso leva-nos a entender que nas narrativas de Noll o significante corpo possui um duplo significado: corpo enquanto elemento físico, palpável, carnal; e o corpo linguagem, falado, narrado e tornado discurso: o corpo da própria narrativa.

Desse modo, o corpo torna-se o protagonista e narrador da história, fazendo com que a linguagem seja uma sobreposição de dois corpos amalgamados em um só: significante/significante. Daí a afirmação de que não há, em Noll, necessariamente um significado imediato para o elemento corpo, mas pode-se entender que a significação do corpo é encontrada, justamente, pela e na linguagem, sendo que a relação entre os dois é realizada pelo deslizamento de sentidos.

Estamos diante de uma palavra do corpo e de um corpo da palavra, de maneira que a potencialidade dessa obra encontra-se na linguagem, isto é, na forma, sendo que esta se completa pela experiência do corpo. Por isso, entendemos que uma das maneiras de garantir perenidade ao indivíduo se dá por intermédio da palavra, pois esta nos afasta dos fantasmas, dos umbrais do ser humano. Em Noll, o corpo garante essa perenidade por, precisamente, utilizar-se do palavrório. Assim, é por meio da *lalangue* que o narrador-personagem mantém sua sobrevivência e a narrativa se constitui: por meio de um narrador que não encontra no simbólico o significado do que narra. Por não conseguir entrar no simbólico (nomear,

portanto), o narrador encontra no corpo a maneira de tentar circunscrever-se, encontrar uma identidade. Porém, não o faz por completo, já que transita eternamente. Por conta desse trânsito, o corpo e a linguagem tornam-se significantes de algo inominável, sem limite, o que nos leva a um narrador que quer juntar os cacos de sua própria história, mas que lhe falta a capacidade de elaboração dos narradores tradicionais.

Exemplo disso é o fato de que esses personagens, tanto o protagonista, quanto Afrodite e outros personagens, ainda que mantenham suas narrativas incrustadas na linguagem, falam constantemente ao mesmo tempo em que buscam – elemento estranho para um narrador – calar-se. É o que pode ser visto no excerto abaixo, no qual, ao perceber que está falando sozinho, o narrador desdobra-se em uma reflexão acerca de seu constante falar:

Ah se eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível. Falo e falo por essas ruas de Copacabana à procura de Afrodite [...] (NOLL, 2008b, p. 21).

Assim como há o jogo dialético entre nome e corpo, há também uma dialética entre o palavrório e o silenciamento, o narrar e o calar-se, sendo que é nesse limiar que a narrativa se desenvolve. Portanto, já não se trata mais de um indivíduo que – enquanto posição ficcional que ocupa como narrador – conta histórias, compartilha experiências, mas que constrói o seu próprio discurso de forma inusitada e enigmática. Como pondera Avelar, um discurso que não alia a narrabilidade à experiência, mas que busca dissolver essa narrabilidade, convertendo-se, portanto, “numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência” (2003, p. 216-217).

Dessa maneira, o narrador é o configurador da materialidade da linguagem, pois se trata de um narrador em cujo discurso escapa-lhe a própria voz e, principalmente, escapam-lhe os significados, sendo esta a razão pela qual o silêncio parece-lhe inatingível. Nessa esteira, ao pensar-se na cisão entre significante e significado, na qual, por vezes, se pauta a literatura de Noll, tal quebra torna-se explícita se levarmos em consideração a duplicidade de sentido da palavra “Falo” presente no discurso do narrador apresentado acima. No contexto desse romance, tal palavra pode referir-se tanto ao verbo falar, conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, quanto referir-se à representação do pênis. Com isso, ao afirmar “falo e falo por essas ruas de Copacabana”, o narrador concretiza os signos de seu discurso de modo que trabalha a forma do significante e sua plurissignificação no texto literário. Não apenas isso, nesse

trecho há a representação imagética desse jogo dialético entre corpo e voz, uma vez que o signo linguístico utilizado, o termo “falo”, está relacionado tanto ao sujeito falante, por conseguinte, a voz do narrador, quanto ao seu corpo, o pênis propriamente dito, o que fica manifesto pela dupla utilização do termo “falo”. Em certo sentido, parafraseando o trecho, é como se o narrador afirmasse “corpo e voz pelas ruas de Copacabana”. Portanto, pela utilização dessa imagem, ele reitera o seu duplo papel executado na narrativa e a sua constante busca identitária, bem como torna clara a sua relação com a linguagem, tematizando o referente dentro de sua tensão polêmica entre significante e significado e, com isso, assumindo também a metalinguagem como estratégia narrativa.

Trazendo ainda mais o trecho citado para o contexto do que vem sendo tratado, pode-se dizer que a síntese da dialética entre corpo e voz resolve-se na palavra “falo”, o significante que desliza o sentido do verbo para substantivo, o sexo, a metonímia do corpo que ganha “corpo” no corpo da linguagem. Assim, na última frase do texto, por meio do processo de substituição ou deslizamento de significantes, dois sentidos se incorporam: a) o verbal, que expressa o palavrório do narrador-protagonista, como se esse fosse o fio condutor de suas ações, ou seja, por meio do falar constante chega-se ao alvo da procura: Afrodite; b) o sentido sexual: é por meio do “falo”, ou seja, a metonímia de corpo, que encontra Afrodite, companheira mundana, num sentido do significante; Deusa do Amor, no sentido mitológico.

De fato, essa questão da linguagem é abertamente posta à discussão pelos narradores de Noll com relativa constância. Na realidade, parece-nos que o elemento linguístico alia-se à falta de experiência e memória do narrador e torna-se um empecilho para a execução do ato narrativo, pois a palavra, instrumento de ofício daquele que, em termos, conta a história, encontra-se “ameaçada pelo deslizamento constante da referencialidade” (BARBOSA, 1986, p. 35). Em outras palavras, há, aqui, uma ironia: aquilo que parece dificultar a narração, o “palavrório”, na realidade configura-se como uma espécie de guia para o protagonista, no plano da história, e sua manifestação, no plano discursivo. Assim, pelo processo de deslizamento de significantes, promove-se a fala referencial em função poética.

Nessa situação ambígua, a palavra, ainda no caminho da reflexão de Barbosa, não é mais um dado tranquilo com o qual o narrador possa – ou saiba – operar, sendo que é exatamente essa intranquilidade que gera a tensão sobre o fazer narrativo. Esse elemento dá margem a uma construção literária em que há um constante movimento de

reinterpretação do que é o ato de narrar, do que constitui a narrativa e, conseqüentemente, da própria linguagem literária, que, nesse contexto, passa a ser não só ferramenta de construção do texto, mas um dos aspectos integrantes e, principalmente, um dos focos da construção ficcional. Isto nos permite dizer, parafraseando Barbosa (1979, p. 13), que a narrativa retorna ao nível mais tangível dos significantes, de modo que a construção de uma narrativa passa a ser uma reflexão sobre o próprio ato de narrar, isto é, passa a ser uma volta à própria narrativa.

Exemplo disso acontece num determinado momento de *A fúria do corpo* em que o protagonista, ao conversar com um mendigo – que logo descobrimos ser uma imagem fantasma –, escuta desse outro como se constitui sua própria relação com a palavra:

[...] o que fazia mesmo era viver ao contrário, não, não era como morto não e sabe por quê?, porque eu continuava falando sozinho, vinham umas ideias quase parando mas era ideia sim senhor, espichava uma palavra até não poder mais pra que ela não morresse em vida sabe?, até que a palavra não aguentava 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 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, só nada (NOLL, 2008b, p. 20-21).

Entendendo-se que esse mendigo era uma imagem fantasma e que, por conta disso, seu discurso fora imaginado pelo narrador-personagem, não é demais supor que tal pensamento sobre a relação com as palavras seja, na verdade, a verdadeira relação do narrador com elas, até mesmo porque é comum nos textos de Noll que os narradores-personagens encontrem dentro de si uma voz que ecoa, como se eles fossem, na realidade, além do sujeito que narra – ou tenta narrar – um duplo, um personagem que caminha ao seu próprio lado e, enquanto tal, realiza ações que nem eles próprios reconhecem. Essa ação inconsciente, que pode ser ora do narrador, ora do personagem, revela um combate entre atitude *versus* pensamento, em que o pensamento nos remete à imagem do narrador, enquanto a atitude nos leva às ações realizadas pelo personagem, trazendo à cena um sujeito narrativo que oscila em tomar uma das duas posições, ou as toma duplamente, como mais uma forma de gerar ambigüidade. Assim, vê-se que o duplo que desdobra o personagem pelos labirintos da trama narrativa é espelhado no jogo ambíguo do discurso autobiográfico.

De todo modo, nesse excerto o leitor está posto frente a um discurso “palavracêntrico”, que explora o limite do signo, sendo essa a razão pela qual o narrador desdobra-se a refletir sobre sua relação com a palavra. Como se vê, essa relação não é pacífica, mas espinhosa, o que é perceptível pelo uso dos termos “cruz cravo credo”, todos relacionados, cada um ao seu modo, a um tipo de sofrimento, o que é reiterado pelo uso da letra erre que, como em um trava-línguas, dificulta o próprio discurso do narrador. Sem contar que os três signos associados pela aliteração, em uma relação metonímica, podem remeter aos passos de uma crucificação. Nessa associação pelo conteúdo, os referentes “cruz”, no papel de suporte, e “cravo”, o instrumento que prega o sujeito à cruz, acabam imantados por uma aura sagrada, desencadeada pelo signo “credo”. Daí uma associação com Cristo é apenas um passo. Por isso, o “esticar” declarado pelo narrador abrange os signos em suas totalidades: nos planos de expressão e de conteúdo.

Assim, deve-se ressaltar a atitude desse personagem anônimo em esticar a palavra o máximo que pode. De fato, esse parece ser um dos artifícios utilizados por Noll em sua narrativa que, dada a estrutura em abismo, estende a significação de uma palavra em inúmeras associações, como se o sentido primeiro, o imediato, não bastasse para a significação desejada e, principalmente, que esse sentido não seria suficiente para incrustar a narrativa na história. Daí a necessidade de espichá-la: uma tentativa para que não morra, o que termina por vincular “a exploração de seus limites de concreção aos impossíveis da ambiguidade e da plurissignificação” (BARBOSA, 1979, p. 19). O que torna a narrativa um ensimesmamento, encontrando seu processo de significação na precariedade do narrador, espelho da precariedade do próprio ato de narrar na contemporaneidade. Mas, como resultante, tem-se um discurso complexo, que, para parafrasear o próprio personagem, “ejacula” sentidos pela intrincada rede de vias manipuladas no plano estilístico.

Pouco mais adiante, no mesmo romance, temos um exemplo desse esticar das palavras proposto pelo narrador. Interessante observar que esse prolongamento da palavra ocorre, nesse caso, pela tentativa de atribuição de significado a uma sílaba pronunciada, ao que parece, pela primeira vez quando o narrador ainda era uma criança, mas que passa a reproduzir depois de adulto:

Bá seria o som, a sílaba que tudo abriria, bá chegaria até o último esconderijo de alguém, bá o meu condão, meu abre-te-sésamo, afrouxaria as presilhas de Afrodite à penugem do meu bá, os infelizes babariam seus dejetos à música do meu bá, bábábá reluziriam as estrelas e a noite toda seria festa de luz do meu bá, meu dinheiro não chega para o café mas o bá transbordaria do meu peito saciado e se ouviria o canto

dos mortos no mais régio silêncio e todos saíam de suas casas ao encontro do bá, do mais puro bá, bá é o que clamo como interjeição salvadora e todos os empregados saem de suas tocas e espalmam o bá nas suas mãos calosas (NOLL, 2008b, p. 22).

Nesse excerto, é possível observar que não há uma definição exata do que seja o significado do signo “bá”, pronunciado com insistência pelo narrador. De fato, podemos atribuir a tal sílaba o sentido de som, brilho, sexo ou, até mesmo, entendê-la como uma mera interjeição. Porém, lembrando-se que a atribuição de nomes é largamente evitada por esse narrador – isso posto logo no início da narrativa, quando nega o próprio nome –, ele trabalha com o deslizamento de sentidos, aprofundando a palavra e suas referências em uma rede de significações amplas, compondo a estrutura em abismo da obra. Desse modo, esse trecho nos permite captar que o processo de apreensão do signo poético dá-se segundo uma organização aleatória que, recorrendo a outro romance do autor, *Harmada*, explicita uma “linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum, aquela que em microexplosões se liquefaz” (NOLL, 2003, p. 65).

Aqui, a literatura de Noll mostra, novamente, seu caráter poético por meio desse caminho, metalinguístico, pois transforma o fazer narrativo e sua matéria-prima, a linguagem, em fontes do conteúdo narrado. Da mesma maneira, é interessante notar seu trabalho de diluição do signo e da linguagem, conseqüentemente, pois, ao fazer com que o protagonista regrida seu discurso narrativo a uma mera pronúncia de sons infantis, o “bá” reproduzido insistentemente, somos postos diante da incapacidade de nomear do narrador e, por conseguinte, de sua inabilidade narrativa.

Já do ponto de vista do caráter ficcional da obra, merece destaque nesse texto o fato de que ele encontra o seu fim na própria linguagem, o que culmina em um realce da forma com que a narrativa é construída, gerando, desse modo, uma relação intrínseca e profunda entre estética e conteúdo literário. Nessa esteira, ao lado do fio temático do sujeito desumanizado, aspecto latente desse romance e da conseqüente crise narrativa exposta, há um jogo de encenação que destaca a própria representação narrativa e o papel do escrevente nesse contexto. Ao levantar essa questão, é preciso remeter a Octavio Paz, quando afirma:

O poeta não é o que nomeia as coisas, mas o que dissolve seus nomes, o que descobre que as coisas não têm nome e os nomes com que as chamamos não as pertencem. A crítica do paraíso se chama linguagem: abolição dos nomes próprios; a crítica da linguagem chama-se poesia:

os nomes diluem-se até a transparência, a evaporação. No primeiro caso, o mundo se converte em linguagem; no segundo, a linguagem se converte em mundo. Graças ao poeta, o mundo fica sem nomes (PAZ, 1974, p. 96).

De acordo com o que lemos de Octavio Paz, o poeta é o sujeito que trabalha com o signo linguístico de modo que desprende seu discurso de significações imediatas, convertendo-o em um mundo sem nomes. A partir dessa concepção, pode-se afirmar que essa narrativa de Noll, reforçada pela voz narradora de um sujeito anônimo, o qual não se nomeia e perde-se em suas próprias associações, constrói-se segundo uma prosa poética que questiona o ato de narrar. Assim como o poeta questiona o paraíso e a linguagem, esse narrador – mergulhando-se em uma sucessão de eventos ficcionais que abordam a oscilação entre “comunicação da linguagem e autonomia da arte”, que conduz a uma forma que “inclui, substancialmente, a tensão entre os dois polos” (BARBOSA, 1986, p. 35) –, trabalha com os significantes em sua função poética.

Nesses termos, João Alexandre Barbosa fala-nos que o trabalho do poeta e, por conseguinte, da literatura dão-se por intermédio da “viagem pela linguagem” (1986, p. 32), sendo que, em Noll, é possível afirmar que isso acontece, também, “via linguagem”. Em outras palavras, a linguagem não é um mero aparato técnico, mas o caminho da construção literária. Para o crítico, “o aqui e agora do poema é sempre um ali, ontem, amanhã: uma única linguagem que permite a leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo” (1992, p. 30). Por isso, podemos pensar que, justamente por estar atrelada a essa questão da linguagem e da viagem, a narrativa encontra em um personagem andarilho (viajante, portanto) o seu motivo (des)norteador: norteador pois esse personagem é o elemento que une, pelo contar e atuar, as ações que ocorrem ao longo do romance; e desnorteador por ele ser, exatamente, o componente desconstrutor das significações e das cadeias temporais e, nessa esteira, o explorador dos limites da narrativa.

Se a narrativa clássica, de maneira geral, assentava-se sobre a base de um texto construído pela narração da viagem de um herói, que buscava tornar-se lenda, e era pautada por um começo e um término bem delineados, com a narrativa de Noll tem-se uma literatura que se desenrola em vias opostas ao que se entende como clássica. Ainda que utilize o tema da viagem, já que seus personagens estão sempre em trânsito, o anti-herói de Noll representa um sujeito cuja história não tem os argumentos tradicionais para serem narrados, uma vez que, na posição de narrador que ocupa, “não se sabe mais

contar e [...] acontece também que não se consegue mais morrer” (GAGNEBIN, 1994, p. 65). Assim, cabe a esse narrador-sem-nome ser apenas um indivíduo que se distancia dos umbrais humanos, a vida e a morte, e que se mantém nesse limiar via linguagem, constituindo, ao mesmo tempo, a sobrevida do eu literário e o pilar que sustenta a narrativa.

Assim, os personagens nollianos, com ênfase, aqui, ao narrador de *A fúria do corpo*, demonstram ter pouco acesso à própria interioridade e não dispõem de experiências dignificantes. Nesse sentido, partilham com o leitor e demais personagens que compõem o romance apenas experiências de ordem abjetas, sexuais e que tendem a uma perceptível loucura. Esse modo de narrar constrói o tecido que constitui a narrativa, fazendo com que ela seja composta por descrições e pensamentos insensatos, os quais surgem no romance devido às experiências traumáticas vividas e dificilmente partilhadas, isto é, de forma não verossímil em relação a uma narrativa ao qual se está acostumado.

Por meio desses elementos, a literatura de Noll subverte conteúdos e formas narrativas tradicionais e expõe o leitor frente a um mundo de inversões sintáticas, semânticas e lógicas não apenas para trazer à boca de cena um mundo abstrato, mas para questionar a tradicional narrativa sustentada por experiências marcantes e mostrar, via mergulho no grotesco, a desumanização do homem contemporâneo em sua profundidade. Assim, Noll assume o que, por vezes, é considerado, nas palavras de Haroldo de Campos, “procedimento de menos” (1992, p. 221) e evoca, signo a signo, a tematização da linguagem e da narrativa, trazendo ambas para uma tensão polêmica entre referencialidade e função poética.

2. O CORPO DO LIVRO: SEXO E LINGUAGEM

2.1 A ERRÂNCIA É O CAMINHO

Seguindo os conceitos de Walter Benjamin acerca da “pobreza de experiência”, “barbárie” e “linguagem”, procuraremos situar a poética de João Gilberto Noll e compreender, mais especificamente, como tal poética é construída e como se dá seu funcionamento na construção do romance *A fúria do corpo*. Para o crítico alemão, a arte, via linguagem humana, parece ser o meio pelo qual o homem irá restaurar a sua função de gerador de conhecimentos. Aliado a isso, aponta-nos Benjamin que a narrativa pós-guerra, diante da crise de experiências relevantes para serem relatadas, faz do próprio corpo humano o seu centro de interesse e protagonista. Assim, resta ao narrador contemporâneo o corpo como objeto a partir do qual poderá, com seus cacós, restos e detritos, reelaborar uma narrativa em que algo de interessante possa resultar.

A literatura de Noll, situando-se nesse quadro, encontra na linguagem e no corpo humanos um caminho alternativo para a elaboração do texto literário. Nesse sentido, os seus romances afastam-se da ideia de uma elaboração narrativa construída ao estilo *bildungsroman*, na qual os personagens, por excelência o protagonista, adquirem, após diversas aventuras, uma formação, isto é, um conhecimento que modifica, via de regra para melhor, a sua forma de agir, sendo que tal conhecimento deve ser partilhado com os leitores para que estes, por meio do efeito catártico, também possam adquirir um conhecimento.

Em oposição a esse modo tradicional de relato, agora estamos diante de personagens que caminham sem rumo e ainda que tenham diversos tipos de experiências ao longo de sua jornada, no sentido *Erlebnis* do termo, não adquirem conhecimentos compartilháveis (ou seja, *Erfahrung*) e tampouco partilham qualquer aprendizado adquirido. Na realidade, o que se apresenta é um olhar em primeira pessoa de um narrador-personagem que termina por revelar sombras, ruínas, sofrimentos: processos de quase morte nos quais não se sabe sobreviver, mas nos quais tampouco se sabe morrer. Esses processos, como aponta Nunes, “traçam pela trajetória da escrita como o homem vive em um mundo esfacelado, juntam verossimilhança e verdade, presentificam a própria figura da destruição” (2001, p. 39).

Assim, o leitor é posto frente a um texto que questiona o tipo tradicional de narrativa de experiência, por meio da alternância entre momentos de lucidez e de narração frenética, na

qual o personagem já não sabe mais onde se encontra e se o que viveu é realidade ou ilusões de si mesmo. Sobre esse aspecto, Avelar pondera que

Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica, não causal dos fatos [...], o texto desemboca numa coda anticlimática e aparentemente arbitrária, deixando ao leitor uma incômoda sensação de incompletude. Noll toma essa sequência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência (2003, p. 217).

Essa reflexão acerca da narrabilidade da experiência presente em *A fúria do corpo* é evidenciada para o leitor por meio de uma trama, na qual o narrador não encontra em seu passado, ou mesmo em um passado coletivo, razões para narrar. Assim, a narrativa é elaborada segundo um esforço do narrador para que tudo seja esquecido e sobre nada seja falado, o que pode ser percebido, por exemplo, após a morte de seu amante, um jovem garoto. Aqui, o personagem-narrador faz um esforço ímpar para que o menino seja apagado tanto da narrativa, por meio do discurso, quanto de sua própria lembrança, enquanto personagem:

[...] o menino estava morto na casa da polícia e a sua morte foi coisa da polícia – mas não, não quero lembrar, que a lembrança permaneça num limbo qualquer, eu não conheci menino nenhum – e o menino existiu? – meu êxtase com o menino é um sonho coagulado no passado, sou apenas eu nesse momento e preciso andar, continuar andando e não tenho documentos, dinheiro, sou apenas esses passos agora apressados pela Copacabana em direção nenhuma, não me perguntem, nada me diz respeito, sou fulano, sicrano, beltrano, ninguém. Eu vou” (p. 77).

O primeiro elemento que chama a atenção nesse excerto é o repetido uso do advérbio “não”. Aqui, ele é utilizado como o mecanismo que desencadeia todo o processo de esquecimento. Como um mantra, o narrador repete tal signo para levar a lembrança do garoto para a zona de esquecimento, “um limbo qualquer”, sendo este o mesmo lugar no qual está esquecido o seu próprio nome, como indica no início da narrativa ao dizer: “busque na lembrança o que mais de instável lhe ocorrer” (p. 9).

Nesse sentido, deve-se observar a linguagem na enunciação desse processo de esquecimento. Primeiro, tem-se a constatação do falecimento do garoto, “o menino estava morto”, e a sugestão dos culpados pela morte: “a culpa foi da polícia”. Em seguida, há a manifestação do desejo de esquecimento, “não quero lembrar”, que culmina na colocação da

lembrança nesse limbo e, conseqüentemente, na confirmação do esquecimento: “não conheci menino nenhum”. Após esse processo aparentemente contraditório, de constatação, mas negação da memória e esquecimento do passado, há o apagamento da própria existência do garoto, sendo que isso ocorre por meio da instauração da dúvida por parte do protagonista: “e o menino existiu?”. Se entendermos que o passado desse narrador é inconstante, a instauração da dúvida da existência do garoto dá mais força ao apagamento, visto que, como foi dito, para esse narrador é necessário que tudo seja esquecido e sobre nada seja falado.

Porém, como para esse personagem-narrador a memória é a própria memória do desejo, essa ação de apagamento só poderia ser plenamente concluída se o desejo em si fosse deixado para trás, especialmente devido ao fato de que o protagonista tinha por esse garoto uma elevada pulsão sexual. Devido a isso, o êxtase, isto é, a excitação pelo garoto, é transformada em sonho, ou seja, um elemento facilmente apagável da memória, uma lembrança meramente instável, tal como ansiava o narrador em relação à própria existência do menino.

Nessa linha de raciocínio, destaca-se a ação exercida pelo personagem-narrador tão logo apaga o garoto da existência do que é narrado. Assim que o faz, esse sujeito retorna às ações narrativas apenas para si, destacando a sua necessidade de caminhar apressadamente. Essa atitude revela uma impulsão para frente, isto é, um movimento que se dá em uma direção oposta ao passado, o que, pensando-se em uma linha temporal, seria deixar o que ficou para trás, no instante anterior, e seguir adiante. Exatamente por isso, cabe a esse personagem apenas “andar, continuar andando” e, para que essa ação ganhe força, o próprio sujeito torna-se os seus próprios passos: “sou apenas esses passos agora apressados” e, nesses termos, ele resume-se apenas à própria ação: “Eu vou”.

Reforçando a questão de não ter o que narrar por falta de experiências relevantes, esse narrador-personagem alia o esquecimento de sua história com o garoto a seu inerente anonimato: “não tenho documentos”. Do mesmo modo, ele se afasta de qualquer zona de rememoração, uma vez que afirma que nada lhe diz respeito e, nesse sentido, classifica-se como qualquer um e, ao mesmo tempo, como ninguém: “nada me diz respeito, sou fulano, sicrano, beltrano, ninguém”. Em outras palavras, ele apaga-se, também, como pessoa para assumir-se, metonimicamente, como um fragmento móvel, isto é, os passos que dá, sendo este o seu último e vital vestígio: o impulso de ir.

Walter Benjamin, como foi dito, aponta três tipos de linguagens que correspondem a esse estado de niilismo e solidão do sujeito contemporâneo: a linguagem divina, a humana e a

decaída. As três parecem compor um dos procedimentos literários fundamentais em *A fúria do corpo*, reforçando a questão da linguagem enquanto saída para a elaboração da narrativa contemporânea. Assim, a narração efetuada pelo narrador-protagonista transita constantemente por esses três tipos de linguagens, de modo que temos, em relação à linguagem divina, constantes referências ao sagrado, por meio de trechos que fazem alusão à bíblia ou à mitologia, como é o caso da personagem Afrodite, nomeada, dessa maneira, pelo protagonista. Já em relação à linguagem humana, esta é perceptível a partir do processo dialético de nomeação e não nomeação. A nomeação pode ser encontrada na atitude de, ao adotar a performance de um sacerdote em um ritual de batismo, o protagonista dar um nome à sua companheira, sendo este nome relacionado ao sagrado:

Portanto não me condenem por não dar meu nome. Nem o dela. Meu nome não. Nem o dela. Vou às raias da paz, não me acho fugitivo ao confessar que darei a esta mulher um nome que não se encontra em nenhum cartório, um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros, um nome cujo desempenho estará sempre lá onde o guardamos, e não haverá inimigo que poderá identificar esse nome, não haverá grilhões que o acorrentem, nem senha diabólica nem treva que o esconda, nem luz que o ofusque nem anjo que o perverta, nada contra esse nome, e quando numa rua de Copacabana ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca 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 mas contém mantra para todos os aflitos, um nome, um simples nome que adere aos que precisam de um nome, aos que perderam o seu, o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda – mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE (p. 14-15).

Como é perceptível, o narrador-protagonista atua no limiar entre nomeação e não nomeação, sendo que o nome por ele escolhido para dar à sua amante, Afrodite, assim como a dialética da ação de nomear e não nomear, manifestam um duplo papel, de modo que, por um lado, há um processo de negação, enquanto, por outro, um processo de afirmação. Sobre o primeiro, podemos dizer que este nome a ser mencionado recusa o passado e, conseqüentemente, afasta-se de todo um processo de identificação que poderia indicar a origem dos personagens em uma situação civil ou social. Da mesma maneira, a nomeação de tal pessoa não estará presa a qualquer padrão socialmente estabelecido, visto que “não haverá grilhões que o acorrentem”, e, paralelo a isso, estará fora de qualquer obscuridade ou

elemento negativo, já que não haverá “senha diabólica nem treva que o esconda”. É o percurso que vai do humano, no seu vestígio histórico e metonímico mínimo, “rastros”, ao divino, consagrado no termo “astros”, na sutileza da linguagem poética: “um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros”.

Em oposição a essa constante negação, é possível dizer que esse nome a ser dado traz em seu bojo alguns elementos que tangenciam um processo de afirmação, carregando um relativo caráter positivo. Assim, esse nome, dado o valor eufórico que transporta, traz algum alento aos que vivem no baixo, pois “contém um mantra para todos os aflitos”. Nesse caminho, ele abrange a coletividade, pois pode ser estendido a todos “que precisam de um nome, aos que perderam o seu”. Porém, frisa-se, não o nome pessoal, o civil, mas liberto da tentativa de cercear sentidos, ou seja, um significante para além do significado e, nesse processo, um nome que “invoca o seu próprio mistério”. Por isso, ainda que não esteja nas trevas, um nome que também não seja ofuscado pela luz dos sentidos preestabelecidos, isto é, um nome sem “trevas que o esconda, nem luz que o ofusque, nem anjo que o perverta”.

Por estar entre as trevas e a luz, esse nome acolhe em si a duplicidade e, por isso, está livre do poder da significação maquinal e social, referindo-se a uma ideia de universalidade e, ao mesmo tempo, a uma noção de vazio, representada pela falta de identidade e de passado. Dado seu caráter ambivalente, positivo e negativo, esse nome pertence ao divino, porém remetendo, concomitantemente, ao humano, em seu aspecto sexual, baixo, o que justifica o nome dado pelo narrador, Afrodite, pois este se refere ao sagrado, no caso, à divindade grega, e, em paralelo, ao amor e, metonimicamente, ao corpo em si, caminho pelo qual a narrativa é desenvolvida. E para que a narrativa, via corpo, seja realizada, o caminho possível é pela sacralização e alteração da ordem do que é baixo para o alto e do alto para o baixo, o que explica a performance de sacerdote exercida pelo personagem-narrador ao batizar a sua companheira. Nesse contexto, a linguagem humana exerce a sua função de uma linguagem nomeadora e, ao mesmo tempo, flerta com a linguagem divina, à medida que um humano atinge o *status* de sagrado pelo nome e pelo gesto sacerdotal do batismo.

Além do aspecto da nomeação e não nomeação, a linguagem humana manifesta-se no ato de sentir e na tentativa de por em palavras o que se sente, sendo que esse aspecto leva ao terceiro tipo de linguagem, a decaída. Por não saber nomear as coisas, as pessoas e os sentimentos em geral, o protagonista, pelo palavrório, tenta defini-las e, para tanto, faz uso do apego ao baixo em seu discurso, tanto do ponto de vista do enunciado, quanto do ponto de vista da enunciação. Assim, referencia-se o corpo em ruínas, prostituído, em petição de

miséria, o que leva a, no lugar do nome, entrar o sexo, fazendo com que a linguagem humana adentre o âmbito da linguagem decaída.

Essa relação entre as linguagens é um procedimento constante no livro e pode ser verificada, por exemplo, quando, após praticar o ato sexual com um rapaz, o protagonista vê o mesmo ser assassinado por um grupo de pessoas e dá início a uma profusão de ideias acerca do processo da vida após a morte desse sujeito:

A bicha é morta eu digo enquanto seguro o pau com os restos das fezes e resolvo não limpá-lo em homenagem ao pobre e amoroso espólio, em homenagem a essa herança de amor. A bicha é morta. Guardo o pau cagado como se fechasse um cofre com a relíquia, a bicha está me vendo tenho certeza e deve estar dizendo deixo pra ti o meu tesouro, guarda, pra que eu possa entrar serena no Esquecimento. Penso na música. Ouço Réquiem. A bicha e sua merda tornam-se litúrgicas. Sinto cheiro de sagrado [...] a bicha que é sábia, tá entrando agora na glória dos céus e tá bem mortinha lá embaixo, a bicha tá entrando na miséria de deus, miséria o que seja mas tá entrando no bem-bom de outra esfera, pior do que esta aqui é absolutamente improvável, seja o que seja ela vai variar de escrotidão, vai entrar em outra, olhem ela entrando de longo dourado porque é uma coisa assim o Paraíso, In Paradisum é o trecho que ouço do Réquiem, o grande final ou a grande abertura pois a bicha entra coroada de flores num caminho sujo e escuro e em fim de noite mas ladeada de outras que a ovacionam na entrada triunfal do velho Paraíso [...] (p. 94-95).

Esse excerto é representado segundo um processo de ascensão espiritual a partir daquilo que é considerado terreno, em seu aspecto mais baixo, até um suposto paraíso. Justamente por isso, vemos no mesmo contexto e atribuídas a um mesmo sujeito, no caso o homossexual morto, palavras como “fezes”, “cagado”, “relíquia”, “tesouro”, sendo que a relação dialética entre elas é o que conduz esse indivíduo, agora já sacralizado, a entrar na “glória dos céus”.

Para realizar esse processo de sacralização do homossexual assassinado, os três tipos de linguagens são utilizados como recursos estilísticos e refletem no plano de expressão do signo um processo de sacralização análogo ao do próprio corpo do personagem. Acerca da sacralização do corpo, a linguagem manifesta-se, em primeiro lugar, na atitude desse narrador em, como uma homenagem póstuma, manter a sujeira expelida pelo ânus de seu parceiro em seu próprio pênis. Ao fazer isso, há uma espécie de união eterna entre os elementos dos dois corpos por meio da comunhão entre as partes físicas pertencentes ao baixo, ou seja, o pênis e as fezes.

Segundo a reflexão de Ambrozio (1984, p. 18), o corpo grotesco rompe com a ideia de pecado, com ameaças do céu e, por isso, encontra plena satisfação com aquilo que pertence à terra e ao baixo. Paralelo a esse raciocínio, Bakhtin afirma que o grotesco “não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação; [...] o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal, o baixo é sempre o *começo*” (1987, p. 19).

Nesse sentido, a união literal entre os dois corpos por meio do sexo anal conduz a uma comunhão metafórica que será mantida para sempre por meio da homenagem feita pelo protagonista-narrador. Frisa-se que essa junção, feita pelo baixo corporal e, por isso, aliada à ideia do grotesco, representa um processo de manutenção da própria vida. Junto a isso, essa comunhão pode ser entendida como o processo que, por romper com a ideia de pecado, eleva a união do baixo a uma representação sacralizada do ato sexual, sendo que é essa atitude que permite ao personagem morto adentrar o reino dos céus.

Essa assunção é anunciada, também, pelo deslizamento do significante referente às fezes do rapaz homossexual. Em primeira instância, o protagonista utiliza termos como “restos”, “fezes”, “cagado” e “merda”, referindo-se ao que saiu do corpo de seu amante. Em seguida, para indicar o processo de elevação do corpo do morto, ele utiliza termos como “reliquia” e “tesouro”. Este último, inclusive, revela a questão relativa à falta de experiência mencionada anteriormente. Em “Experiência e pobreza”, Benjamin conta a história do pai que deixa um tesouro para seus filhos. Na breve narrativa apresentada pelo crítico alemão, o tesouro é uma metáfora: a sabedoria do pai, que pode ser transmitida para outras gerações. No caso de Noll, não se trata mais de um conhecimento, daquilo que é da ordem do saber, mas daquilo que é da ordem do corpo e, por isso, não pode ser transmitido de geração em geração, mas apenas vivido no presente. Assim, se no modo de narrar clássico a experiência permitia que o tesouro, ou seja, o conhecimento pudesse ser transmitido de geração em geração, com o modo de narrar contemporâneo esse tesouro adquire outro valor semântico, de modo que o que se veicula nas narrações não é mais um conhecimento, mas tão somente aquilo que se refere à ordem física e, de preferência, ao abjeto, isto é, aquilo sobre o qual o narrar clássico evitava falar. Nesse plano invertido, o seguinte fragmento, também metafórico, pode funcionar como o avesso do que era transmitido: “guardo o pau cagado como se fechasse um cofre com a reliquia, a bicha está me vendo tenho certeza e deve estar dizendo deixo pra ti o meu tesouro, guarda, pra que eu possa entrar serena no Esquecimento”.

Por fim, o último termo utilizado é “litúrgicas”, sendo que este referencia tanto o indivíduo, quanto suas fezes. A presença desse significante permite que tanto o corpo do assassinado quanto aquilo que ele deixou como herança tornem-se elementos pertencentes ao sagrado. Convém lembrar que o termo “litúrgico” diz respeito aos ritos religiosos e, na ordem cristã, remete à celebração da morte e ressurreição de Cristo. Segundo o rito, Cristo morreu por amor aos humanos e, como herança de tal sentimento, deixou a seus seguidores a celebração da eucaristia, na qual, pelo pão e pelo vinho, tem-se a sua presença dentre os vivos. Ao dizer que tanto o corpo quanto as fezes do sujeito morto tornam-se litúrgicas, o narrador-personagem eleva-os, assim como fez com Afrodite, a um *status* divino. Nessa correlação, o assassinato do sujeito refere-se, metafórica e ironicamente, à morte de Cristo, enquanto as fezes, à celebração eucarística e, portanto, à memória do amor, morte e ressurreição do homossexual. Como tudo é ambíguo e dúbio, a ressurreição, no plano espiritual, é associada à sua entrada no reino dos céus, enquanto, no plano terreno, a sua presença continua no corpo do personagem-narrador.

Toda essa questão também é corroborada pela mudança dos adjetivos referentes ao indivíduo assassinado: em um primeiro momento, o narrador insiste na evocação do signo “morta” para referir-se ao rapaz, sendo que, após tornar-se componente de algo sagrado, litúrgico, nas palavras do narrador, o adjetivo passa a ser “sábua”. Esse termo realiza uma assunção do baixo para o alto não apenas do corpo e da linguagem, mas também da própria história do rapaz, que não teria lugar em uma narrativa clássica, mas que, no contexto da arte contemporânea, encontra uma forma de manifestação na medida em que se depara com um narrador que expõe a “sabedoria” do outro, a experiência, portanto, justamente no que diz respeito ao decaído.

Essas questões centram-se no humano em sua intrínseca relação com o baixo e o alto. Na esteira do pensamento benjaminiano, esse excerto indica como a linguagem humana transita, via narrativa, entre o decaído e o divino. Porém, não é apenas a partir da ascensão que esse excerto levanta tais questões. Na realidade, o rebaixamento do alto para o baixo também é evidenciado a fim de trazer à luz a ambivalência de forças que, em aparência, são dissonantes. Assim, se por um lado temos um homossexual que, após ser assassinado, deixa como herança litúrgica sua memória via excrescência, por outro temos um reino divino que, distante da imagem religiosa pré-elaborada de luz e cores claras, é composto por trevas e elementos que formam a escuridão e o baixo: “a bicha entra coroada de flores num caminho *sujo e escuro* e em fim de *noite*” (grifos meus). A presença do ser humano, agora deificado,

traz o pouco de luz para esse lugar, uma vez que ele, vestido com roupas douradas, remetendo à luz, adentra esse ambiente sacramente decaído em meio a ovações.

Além desses elementos tangentes à ideia de luz e sombra, temos a ambivalência entre alto e baixo a partir dos termos utilizados para se referir a esse paraíso. Dessa maneira, o narrador apresenta tal lugar como a “glória de deus” e, ao mesmo tempo, “a miséria de deus”. “Glória” e “miséria” são palavras ditas pelo narrador que, nesse jogo dialético empreendido entre o baixo e o alto, adquirem uma correlação, indicando que o paraíso referido é ambíguo, pois, ao passo em que indica um lugar agradável, o “bem-bom de outra esfera”, trata-se, também, de um lugar cuja “escrotidão” é análoga ao plano terreno, evidenciando a semelhança entre o divino e o decaído.

Essa alternância entre baixo e alto também se manifesta no plano da expressão do narrador, ou seja, no seu modo de narrar. Para tanto, o protagonista-narrador desloca seus referentes da ordem do que é abjeto para o que é da ordem do bíblico e do clássico. É o que faz ao mencionar o “Réquiem” e, em especial, a expressão *In Paradisum*. Esses elementos apontam para o elevado grau de erudição do narrador, sendo que tal conhecimento é o componente que permite estabelecer relações entre o divino e o profano, de modo que essa relação se torne uma das vias pelas quais o narrador estabelece a sua narrativa, transitando por um discurso também movente entre o baixo e o alto.

A menção ao “Réquiem” manifesta esse grau de instrução aliado ao modo de narrar. O Réquiem, nesse contexto, faz menção à composição musical elaborada para cerimônias fúnebres, muito embora aluda, também, ao ritual cristão dedicado ao descanso da alma. Ao referenciá-lo em sua narração, o personagem principal do romance, na sua função de narrador, enuncia a sagração da alma do rapaz morto e sua entrada no paraíso.

A fim de reiterar essa enunciação, o protagonista faz tal referência elevando, também, o seu modo de narrar. Assim, ao usar o termo latino *In Paradisum*, o plano de expressão desliza do coloquial contemporâneo para esfera discursiva clássica. Dessa maneira, na tentativa de incrustar na memória de sua narrativa aquele que foi morto, o protagonista modifica sua própria linguagem, apegando-se ao passado como forma de galvanizar e eternizar o presente. Portanto, tal qual às fezes, o corpo e alma do homossexual assassinado, a própria linguagem é retirada do decaído e elevada próxima ao divino, via menção do termo latino que remete aos ritos cristãos.

Além disso, é importante destacar que o trecho do “Réquiem” chamado *In Paradisum* faz menção à entrada no paraíso, a mártires e a Lázaro, aquele que, além de Cristo, venceu a

morte. Assim, o narrador consegue pela enunciação de uma única expressão abranger toda a trama manifesta nesse excerto do romance, uma vez que, tal qual o canto, o homem assassinado entra, como um mártir cercado de glórias, no paraíso e, tal qual Cristo e Lázaro, vence a morte, muito embora a ideia de ressurreição e permanência do homossexual esteja revelada via o seu baixo: as fezes. Assim, de um sujeito sem história, ou com sua história decaída, chega-se, via linguagem e metaforicamente, à condição sagrada e mitológica de Cristo e Lázaro. Da mesma maneira, a narrativa, via o processo de sua literariedade, galvaniza o relato, fazendo da barbárie uma maneira de reencontrar o passado mitológico. É o que expressa o final da citação: “na entrada triunfal do velho Paraíso”.

Para completar e demonstrar a mobilização que os signos promovem no discurso, o mesmo trecho destacado, visto pela perspectiva do protagonista-narrador, amplia e complementa essas esferas de sentidos. Assim, o início do fragmento promove a ambivalência de suas funções, como narrador e personagem na cena: “A bicha é morta eu digo enquanto seguro o pau com os restos de fezes” [...]. Ao mesmo tempo que singulariza suas ações, como personagem, para fazer do gesto de preservar as “fezes” do morto uma “homenagem a essa herança de amor”, ou seja, do ato, um rito, concretiza essa metamorfose pela sua atuação como narrador, que a partir de uma espécie de mantra e lamentação, “a bicha é morta”, vai compondo o ambiente ritualístico: “Penso na música. Ouço Réquiem”. Assim, o gesto iniciador da cena pelo personagem ganha respaldo pela atuação do narrador, que passa a ser uma espécie de testemunha do processo e promotor da sagração: “Sinto cheiro de sagrado”.

Acompanhando de perto a ascensão do personagem, o narrador também eleva-se e, com ele, o discurso, presentificando-se na cena e no espaço celestial, quando diz “tá entrando na glória dos céus”, em oposição à terra e ao baixo, como indica o dêitico “lá”: [...] “e tá bem mortinha lá embaixo”. A partir desse ponto celestial, em que a morte é transformada em vida, a reiteração do modo verbal no gerúndio indica o seu acompanhamento da etapa final do processo: [...] “tá entrando no bem-bom de outra esfera”. Em seguida, faz da cena um espetáculo, convocando a plateia pelo mecanismo da função conativa: “Olhem ela entrando de longo dourado porque é uma coisa assim o Paraíso”. Com o acréscimo da sonoplastia, “*In Paradisum* é o trecho que ouço do Réquiem”, prepara o “grande final ou a grande abertura”, glorificando o personagem com a “entrada triunfal do velho Paraíso”.

Se a associação desse acontecimento, que envolve um personagem morto pela violência do preconceito coletivo, com o desdobramento de sua glorificação efetuado pela perícia do trabalho discursivo possibilita uma comparação, na esfera do sagrado, a Cristo e

Lázaro, em outros momentos da narrativa, essas referências são ainda mais concretas e explícitas. Um bom exemplo, dentro do mesmo contexto dos marginalizados e injustiçados, mas, tendo, agora, o protagonista-narrador como centro do processo, é um momento em que o próprio discurso se transforma, decompondo o seu corpo espacial para compor uma espécie de liturgia poética:

Se cantares tenho certeza os pássaros coagulam o vôo e
toda a Natureza entra em êxtase.

Se cantares Jesus sai da hóstia e vem nos comungar a todos.

Se cantares os Mitos encarnarão no dia e os recusados
entrarão no Reino.

Se tu cantares eu, Lázaro, regresso ao convívio

e derramo sal da terra na comida

e sou herói da minha jornada

porque já me pertença

e em ti me reconheço

e confirmo (p. 219).

Aliadas, essas instâncias literárias indiciam uma narrativa cuja arquitetura “convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual” (AVELAR, 2003, p. 220-221). Junto a isso, tal arquitetura é criada a partir de uma linguagem que transpassa o baixo, o humano e o sagrado, merecendo destaque, nesse sentido, o trânsito corporal trilhado pelo protagonista-narrador.

Nesse contexto, o corpo constitui a resistência do homem e o leva à sagração via palavra literária, uma vez que – como reflete Nunes acerca de *Mínimos, múltiplos, comuns*, mas que se encaixa, também, em *A fúria do corpo* – “percorre toda a trajetória da obra, pisando em cascalhos, mesmo vago ou desmemoriado, segue a sombra, vai plantando sua palavra no durante da caminhada” (2011, p. 73). Desse modo, se não há uma narrativa nutrida por matérias resultantes de experiências, ela se faz pelo choque, enquanto possibilidade (ou tentativa) de construção literária, sendo que isso se dá por meio de um projeto com vistas ao processo desconstrutivo, corrosivo, porém não autossacrificial da narrativa, tal como aponta Avelar (2003, p. 225). Para que isso ocorra, o que se tem é uma linguagem que “chega ao

limite em cada instante para refazer-se sempre” (NUNES, 2011, p. 42). Desse modo, ainda segundo essa autora, trata-se de uma literatura que apresenta um corpo em ruínas, que conduz “a linguagem à salvação da própria literatura” (2011, p. 43).

2.2 UM PERCURSO RITUALÍSTICO: “O ESPLENDOR DE UMA MISÉRIA”

A partir desse contexto, é possível afirmar que o romance *A fúria do corpo* é elaborado segundo uma (des)construção discursiva que, seguindo as reflexões de Benjamin, proporciona sobrevida à narrativa por intermédio de uma linguagem que mimetiza no corpo dos personagens, principalmente no do protagonista, certa negatividade, colocando em cena um corpo esfacelado e grotesco. É justamente a partir desse elemento negativo que os romances de Noll encontram o seu aspecto diferencial, uma vez que é por esse discurso voltado à vida inferior que se constrói a elaboração estética do texto.

Para que seja possível compreender esse processo presente em *A fúria do corpo*, no qual o corpo e a linguagem apresentam-se como os elementos que apontam para um questionamento acerca da narrativa de experiência e indiciam uma narrativa voltada para a reconstrução do fazer literário, é fundamental que nos debruçemos em uma análise da escrita sobre o corpo presente no texto do autor. O que se propõe, então, é entender os mecanismos e os processos utilizados por João Gilberto Noll na elaboração de um protagonista cujo corpo está despido de destino, mas que encontra na exploração física a euforia que permite o processo de comunhão com a vida. Por isso, o corpo aqui já não se refere mais unicamente a um corpo físico, palpável, mas trata-se de um corpo que, conforme aponta Nunes (2011, p. 71), denota ausência e carência de qualidades, isto é, que já não é mais masculino ou feminino, compondo um personagem abstrato que traz, por meio desse corpo e de sua exploração, a mensagem de resistência e salvação do mundo pela palavra.

A partir desses pressupostos, deve-se destacar que a ideia de corpo, aqui, parte de uma noção ampla e talvez até primária, mas suficiente para nortear o que será dito. Assim, estamos falando sobre o corpo enquanto estrutura física, que nos faz, de fato, humanos, diferenciando-nos de outros seres vivos e de objetos. Logo, falamos do corpo enquanto matéria orgânica humana, que ocupa um espaço físico, isto é, a carne do ser humano em oposição ao seu espírito e racionalidade. Esse corpo físico é o elemento instrumental que permite o contato com o mundo exterior de diversas maneiras, envolvendo a experimentação de gostos, prazeres

e sensações via sexo, excrescências, dores e demais experimentações que podem levar a um entendimento do elemento interior, ou seja, as alegrias, tristezas, medos e outros sentimentos.

Contudo, como estamos lidando com o meio literário, é fundamental entender que o corpo, no discurso ficcional, é uma construção simbólica que “espelha na escrita a experiência do lugar e o entorno de onde se encontra, é palavra e instrumento com que enriquece sua linguagem” (NUNES, 2011, p. 32). Paralelo a isso, não se pode deixar de mencionar que o corpo é o elemento que traz ao centro narrativo o jogo dialético entre o eu o outro, o masculino e o feminino, o interior e o exterior, o animal e o humano, sendo que essas oposições já não estão mais tão bem separadas e tornam-se, na realidade, fronteiriças, indicando um caminho pelo qual o narrador elabora a sua própria identidade. Parafraseando Nunes (p. 33), na realidade o corpo, aqui, está em um constante embate com as coisas do mundo e com o próprio mundo, sendo que tal prélio constitui as bases experienciais de identidade e surge no romance com um significativo fio de sentido.

Para compor esse fio de sentido, o corpo do protagonista-narrador de *A fúria do corpo* transita por três caminhos que o levam à sagração via palavra: 1) a desconstrução do seu corpo social; 2) o reconhecimento e aprofundamento do corpo físico; 3) a ascensão (ou aproximação) ao sagrado. A partir desses três processos, é possível verificar que, via seu corpo, o protagonista, tal qual a linguagem segundo a reflexão de Benjamin, transita entre o humano, o profano e o sagrado, uma vez que o homem não é mais um ser social, mas torna-se, na realidade, um ser primitivo, instintivo. Em outras palavras, o rebaixamento, isto é, o caráter grotesco, passa a ser o elemento que trará o aspecto divino a esse corpo do personagem, sendo que esse aspecto divino é composto por uma gradação, paradoxalmente, em constante descendência, devido à exposição de corpos despídos, andarilhos, revoltosos, fugitivos, feridos e diversos outros corpos em condição de miséria.

O processo que envolve essas três etapas citadas já é enunciado nas primeiras páginas do livro, em que, em uma espécie de prólogo, o narrador-personagem elucida como se dará a sua narrativa e, para isso, desconstrói a sua imagem de ser social, isto é, afasta-se da noção de humano em seu aspecto civil:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo, nome de ninguém não [...] não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que mais de instável lhe ocorrer [...] Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. (p.9)

Em “A identidade cultural na pós-modernidade”, Stuart Hall (1999, p. 47) compreende que o homem constrói uma identidade a partir de sua identificação com algo amplo, tal como uma cidade, estado ou país. Com base nessa afirmação, é possível entender que a construção de uma identidade é realizada a partir de um jogo que envolve o eu e sua relação com as pessoas com as quais, de maneira geral, se identifica a partir de elementos culturais em comum. Nesse contexto, Stuart Hall entende que o eu é capaz de moldar uma identidade porque, a partir de sua identificação com algo maior que lhe é comum, consegue elaborar uma confortável narrativa de si mesmo.

Dessa maneira, se um indivíduo, por vontade própria, mostra-se incapaz de manter sua memória sociocultural ativa e almeja apagar o seu passado, tal como o faz o narrador de *A fúria do corpo*, pode-se dizer que ele anseia pela destruição de sua própria identidade e pelo apagamento de uma história que, ao que sugere o excerto de abertura do romance, lhe causa relativo desconforto e merece ser colocada em uma condição incerta: “busque na lembrança o que mais de instável lhe ocorrer”. Assim, o protagonista desfaz-se de seu nome, idade, estado civil, local de nascimento, filiação e passado, elementos que são comuns às pessoas em geral. De fato, tudo isso compõe características básicas que identificam um sujeito, permitindo que ele se reconheça em um seio familiar, bem como em relação a cultura de seu país. Desse modo, à medida que o protagonista distancia-se desses pontos de identificação, retira as suas vestes sociais e, conseqüentemente, abandona a sua própria narrativa anterior. Assim, o narrador-personagem abandona o passado e a identificação que lhe seria confortável, abrindo margem para uma narrativa que passa ser elaborada segundo o único elemento humano que lhe resta: o seu corpo, ou sua representação metonímica, como diz ainda nesse prólogo: “Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa” (p. 9).

Nesse movimento dialético de negação do nome e afirmação do sexo, é interessante observar que ele afirma que o seu sexo está livre de qualquer tipo de ofensa. Ora, se a afirmação do corpo leva à liberdade de qualquer ofensa, é porque o seu aspecto social é visto, contrariamente, como um aspecto que o manteria preso a amarras que lhe são desconfortáveis e, mais que isso, amarras sociais que, em certa medida, o afrontam. Assim, a busca pela falta de identidade ou sua negação, manifesta aqui pelo anonimato, mostra-se não como um elemento que propicia o esvaziamento da existência, como poderia ser entendido. Na realidade, o que temos é um sujeito que, por ser anônimo, encontra sentido em sua existência justamente a partir do esvaziamento de todas as amarras sociais, permitindo ao corpo a sua

exploração absoluta, pois será ele que conduzirá o protagonista (e também outros personagens, como Afrodite) àquilo que o narrador chama de esplendor humano: “não poderei vos doar portanto alegria mas só o anonimato mais vil se bem que anunciador de que alguma coisa cresce em mim, em nós, e nos toma, nos restitui ao esplendor do mais humano” (p. 12).

Essa afirmação do protagonista corrobora a ideia de que a falta de identidade, desencadeadora do processo de esvaziamento, é o ponto de partida de todo o percurso de sagração vivido pelos personagens principais do romance. Tanto que o adjetivo utilizado para qualificar esse anonimato é “vil”, palavra que remete a tudo o que é do baixo, trazendo à luz a insignificância e mediocridade do homem via ausência de nome. Por outro lado, ainda que vil, esse anonimato ganha uma voz, visto que anuncia que o homem será conduzido ao esplendor. De fato, o termo esplendor carrega consigo um sentido de iluminação, resplandecência e suntuosidade. Portanto, logo nas primeiras páginas do romance, vemos a anúnciação, via anonimato, do trânsito entre pecado, humano e divino.

Processo análogo ocorre com a personagem Afrodite, que é reconhecida pelo protagonista-narrador não por seu nome verdadeiro, tampouco por sua origem, mas pelo seu corpo, via sexo, e pela voz, isto é, os dois elementos centrais que conduzem toda a performance narrativa do romance: “sei que és mulher porque teus lábios vaginais estão descobertos sob a saia roxa e eu os vejo entreabertos revelando pétalas de outros lábios, sei que és mulher não porque te queira assim mas porque tua voz que ouço agora tem o risco das cordas mais tesas” (p. 10). Assim como ocorre com o protagonista, essa personagem não tem seu verdadeiro nome revelado e, como se pode perceber, tem sua identidade moldada segundo a exposição de seu sexo:

também não irei te nomear, os nossos nomes não serão pronunciados até que chegue o dia de serem proclamados, já toquei nos teus lábios vaginais, já penetrei entre eles, o meu sexo sim, o nosso sexo, e agora é tudo como se fosse nossa origem e esses lábios túrgidos, meu pau lateja como um animal farejando os umbrais do paraíso, aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não termos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso: vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem” (p. 10).

Como se vê no trecho citado, o protagonista-narrador estabelece uma oposição entre duas ações que tangem o processo de fala: a pronúnciação e a proclamação. A primeira está

relacionada a uma atitude corriqueira, que traz consigo a ideia de uma expressão oral banal e qualquer. Diferente da segunda, que traz em seu bojo um tom solene, tornando a nomeação dos personagens um ato que é da ordem do alto. Ao fazer isso, o narrador indica que há na negação do nome social o caminho que distancia o sujeito de sua ordinária humanidade e abre espaço para que, via instinto, aproxime-se do que é da ordem do elevado, ou seja, do “esplendor”, que se aproxima do divino.

Por essa razão justamente, a relação carnal é a origem de toda a história que será dita pelo narrador-personagem: “já toquei nos teus lábios vaginais, já penetrei entre eles [...] é tudo como se fosse nossa origem e esses lábios túrgidos”. Nesse processo inicial, não há o nome, mas o instinto, que passa a identificar os personagens como animais em busca daquilo que necessitam: não o nome, mas o sexo: “meu pau lateja como um animal”. Nesse contexto, é importante observar que esse animal está diante dos portais celestiais em uma atitude, também instintiva, de reconhecimento do espaço, “farejando os portais do paraíso”, sem que, contudo, adentre esse lugar, o que reforça a ideia de afastamento do que é humano e aproximação do que é sagrado via animalidade.

As atitudes de afastar-se de sua humanidade ao negar os nomes, bem como a de se distanciar da morte, já que não chega a entrar no paraíso, indiciam que esses personagens vivem em um limiar entre um e outro extremo, isto é, a vida e a morte, cabendo, nessa situação, apenas seguir, tal qual afirma o próprio narrador: “seguirmos é só isso”. Nesse contexto, o elemento que os impulsiona para frente, isto é, para seguirem sem destino algum, a não ser o de, via linguagem, atingir um *status* de sagração, é a atitude animalesca. Essa leitura é o que permite, inclusive, afirmar que os “umbrais do paraíso” desse excerto são, na verdade, uma metáfora dos lábios vaginais de Afrodite, uma vez que o pênis do narrador está ereto e voltado para eles durante a relação sexual que a cena indica.

A partir desse discurso, tem-se que Afrodite vive uma vida análoga a de seu amante: não tem seu verdadeiro nome revelado, tampouco qualquer outro documento que a identifique ou comprove sua origem (as “reliquias do passado” das quais fala o narrador) e, paralelo a isso, tem a sua existência ligada ao baixo corporal. Por outro lado, ainda que não tenha o seu verdadeiro nome revelado, ela recebe uma nomeação diferenciada, proclamada: Afrodite, nome que abrange a trama narrativa da obra e envolve o baixo, pela vivência animalesca; o humano, sua real condição; e o divino, condição alcançada via linguagem. Por isso, o papel desenvolvido por essa personagem tange sempre o limite da dialética do baixo e do alto,

sendo Afrodite, nesse contexto, a personificação, a síntese humana em todo o seu esplendor e miséria, ou seja, a nulidade e a resplandecência humanas via corpo e linguagem.

Esse modo de viver de ambos os personagens, Afrodite e o protagonista-narrador, conduz, portanto, a uma anulação social, representada sob um ponto de vista civil, que os coloca à margem da sociedade, permitindo-lhes viver nessa condição limite. Em partes, essa anulação dá-se consoante à maneira como enxergam o mundo: um constante alçó que os espreita, o que está claro não apenas na primeira página do romance, mas também mais adiante, quando ao batizar Afrodite, o narrador afirma:

Meu nome não. Nem o dela [...] darei a esta mulher um nome que não se encontra em nenhum cartório, um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros, um nome cujo desempenho sempre estará sempre lá onde o guardamos, e não haverá inimigo que poderá identificar esse nome, não haverá grilhões que o acorremem (p. 14).

Enfatizando essa questão presente no romance, no texto “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”, vê-se que Frederic Jameson (2007, p. 362) reflete sobre a relação homem e sociedade, percebendo que, em certo sentido, o excesso de pessoas e de cultura social retira do sujeito a sua individualidade, pois a sociedade passa a ser vista não como um ambiente de partilha de conhecimentos, mas de documentos, burocracias e relações comerciais que reduzem o sujeito, conduzindo-o, até mesmo, a um apagamento:

A existência de tantas pessoas começa a cancelar minha própria existência com seu peso ontológico; minha vida pessoal – a única forma de propriedade privada que me resta – torna-se pálida e esmaecida como os fantasmas homéricos, ou como um terreno cujo valor foi reduzido a um monte de notas promissórias amassadas e sem valor (JAMESON, 2007, p. 362)

Com base nessa afirmação de Jameson, torna-se possível dizer que em *A fúria do corpo* o excesso de mundo, devido à ideia de civilização, proporciona ao sujeito a sua própria desconstrução, tornando-o um indivíduo sem aspectos marcantes que o delineiam, levando-o à nulidade e à falta de senso de pertencimento a qualquer lugar. De fato, segundo Starobinski, “civilizar seria, tanto para os homens quanto para os objetos, abolir todas as asperezas e as desigualdades ‘grosseiras’, apagar toda rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves” (2001, p. 26). Logo, esse conceito de civilização é o que torna os personagens da trama seres marginalizados, opostos ao que se espera daqueles pertencentes a uma narrativa tradicional, uma vez que fogem ao

padrão pré-estabelecido de vivência e se constituem exatamente como seres ásperos, com desigualdades grosseiras e rudes.

A consequência disso é uma desconstrução que passa a ocorrer, também, na esfera das ações dos personagens, o que fica representado pelo próprio corpo, que passa a se deteriorar e a ser explorado. Contudo, é nesse processo que o narrador-protagonista encontra a identificação, em um sentido profundo do termo, de si mesmo e também dos demais personagens, o que fica perceptível pelo fato de que essa desconstrução é realizada conscientemente, ou seja, o narrador afasta-se voluntariamente de todo esse excesso cultural burocrático que busca identificá-lo, mas, que, ao mesmo tempo, o conduz a uma anulação pessoal: “O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado nas nossas já tão fracas presenças)” (p. 9).

De acordo com Eagleton (1998, p. 73), em um mundo cada vez mais complexo, feito a partir de imagens abstratas, o corpo surge como o elemento que permite uma relativa certeza sensorial. Apoiando-se nessa reflexão, é possível afirmar que é em busca dessa certeza sensorial que o narrador-personagem do romance debruça a si mesmo e aos demais em uma constante satisfação corporal que transpassa toda a narrativa, sendo essa satisfação o único traço identitário que eles encontram.

Se, por um lado, como diz Starobinski, civilizar é fazer com que os contatos sejam deslizantes e suaves, isto é, fazer com que as relações humanas sejam pautadas pela sobriedade e comedimento, por outro, o narrador de *A fúria do corpo* rompe com essa concepção e, para além da desconstrução da ideia do ser social sob um ponto de vista documental, desconstrói também as relações humanas a partir da noção de que o corpo deve ser exaltado dentro de um padrão apolíneo. Oposto a isso, o fato de o protagonista chamar sua trajetória de “esplendor da miséria” ou “esplendor do mais humano” indica que o corpo e, conseqüentemente, a ideia de civilização devem ser observados a partir de seu aspecto dionisíaco, ou seja, a partir da mimese inferior. Esse termo, utilizado por D’onófrío (1976, p. 187), quando reflete sobre a formação do romance latino em contraposição ao romance grego, aplica-se aqui devido ao questionamento que o romance *A fúria do corpo* traz acerca não só dos conceitos de alto e baixo, mas também da própria narrativa de maneira geral, o que é reiterado pela nomeação da amante do protagonista, a personagem Afrodite. Se no antigo romance grego os personagens eram comparados a deuses e, devido a seu comportamento, atingiam o *status* de divindades, em Noll temos a personagem Afrodite que não é comparada

à deusa, porém torna-se a própria deusa em uma condição inferiorizada e que, por meio do amor que representa, metaforizado no romance pelo sexo, transita pela sociedade.

Nesse sentido, ainda recorrendo a Eagleton (1998, p.76), o crítico indica que é por meio da linguagem que o indivíduo emancipa-se das limitações de sua biologia, sendo que essa emancipação permite-lhe abstrair-se do mundo e, por conta disso, transformá-lo ou destruí-lo. No caso desse protagonista, vê-se que ele desveste-se dos padrões civis comumente estabelecidos para transformar-se em corpo e, junto a isso, metamorfosear-se em linguagem. Assim, o corpo no romance articula-se por meio de signos para, só a partir disso, emancipar-se do que lhe caracterizava anteriormente e do que lhe poderia caracterizar no futuro. Desse modo, a presença e a focalização do corpo destes personagens, o protagonista e Afrodite, é uma maneira de fazer com que busquem transformar ou destruir suas identidades. Além disso, é uma forma de realizar o amálgama entre corpo e linguagem, pois como afirma o narrador, apenas pelo corpo o romance pode ser desenvolvido: “eu mordida os seios que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava: eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único *roteiro* é o corpo. O corpo” (p. 23-24, grifo meu).

Contudo, o desenrolar do romance via corpo não ocorre apenas a partir do corpo do protagonista em relação à personagem Afrodite, sendo que isso se dá, também, com os demais personagens com os quais contracenam ao longo da trama. Todos têm seus traços identitários apagados pelo discurso do narrador, como ele mesmo sugere no início do romance, quando afirma: “nome de ninguém não” (p. 9). Assim, os demais personagens são conhecidos a partir de diversas outras características que os compõem, tais como: idade, profissão, condição social, orientação sexual, tamanho dos órgãos genitais, dentre vários outros elementos que permitem ao narrador nomear esses personagens como bem entende. É o que pode ser visto no excerto abaixo, em um momento em que, festejando o carnaval com Afrodite e outro casal, ele decide alugar um carro e dirigir pelas ruas do Rio de Janeiro:

a Rádio MEC não desconfia de que é Carnaval e toca as “Valquírias”, mas até que é interessante trafegar num domingo de carnaval pela Floresta da Tijuca ao som das “Valquírias”, a suíça rege a orquestra às gargalhadas e o caralhudo romano põe o gigantesco pra fora e pede que a suíça pegue aquilo, a suíça para de reger a orquestra e diz que é bem melhor reger uma pica daquele tamanho (p. 164-165).

Nesse exemplo, pode-se notar a utilização de duas alcunhas para fazer referência aos personagens: “suíça” e “caralhudo romano”. Aqui, dois adjetivos pátrios são empregados de maneira genérica, de modo que não especificam nada sobre a vida desses personagens e também não apontam para uma identidade mais bem delineada. Em outras palavras, assim como sabemos que o narrador-personagem e Afrodite são brasileiros, descobrimos que esse casal vem, na condição de turistas de outros países, não havendo mais nenhuma revelação acerca do passado dos dois, como família, vida social ou mesmo nome, aspectos que poderiam tornar mais específica a identidade deles.

Em contrapartida, vê-se que o homem é apelidado, principalmente, a partir de suas características físicas, mais especificamente segundo o tamanho de seu órgão sexual, que, dado o termo utilizado, “caralhudo”, indica que o pênis do homem romano tinha um tamanho desproporcional em relação ao que é considerado padrão. Assim, ao fazer menção à desproporcionalidade do órgão sexual do homem, a trama narrativa adentra, mais uma vez, à esfera do grotesco, que, dado seu caráter ambivalente, reitera a relação entre alto e baixo presente no tema e no comando das relações entre forma e conteúdo do romance.

Desse modo, no excerto, vê-se uma transição entre o alto e o baixo, que compõe todo esse trecho narrativo, revelando que ambas as posições são indissociáveis. Segundo a concepção de Dalloz (1985, p. 100) acerca do grotesco, tem-se que o traço marcante dessa estética “é o rebaixamento, isto é, transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade”. Toda essa concepção está presente na relação oposta entre carnaval e música clássica colocadas em cena nesse fragmento do romance.

Como representante do erudito e, por isso, tangente ao que é da ordem do alto, tem-se o termo “Valquírias”, que se refere à música composta por Richard Wagner. Por outro lado, temos essa música clássica inserida em um contexto oposto ao que se entende como erudito: o carnaval, festa popular representante do baixo, na qual, segundo Ataíde (1990, p. 81), o corpo sofre transformações grotescas calcadas na deformidade e na desproporção. Tais aspectos são revelados, nesse trecho, pelo tamanho exagerado do pênis do homem romano, bem como na referida relação entre o clássico e o popular colocados lado a lado pelo narrador.

Paralelo a esses dois elementos socioculturais, a música clássica e o carnaval popular, tem-se a atitude da personagem suíça, que realiza ações que refletem na performance dos personagens a oposição entre alto e baixo. Em primeiro lugar ela age como se estivesse a reger uma orquestra, uma ação que, dado o elevado conhecimento que necessita, toca à esfera

do elevado e do culto. Em contrapartida, essa ação é realizada em meio a gargalhadas, o que quebra ideia inicial de erudição, rebaixa a performance e torna a regência uma ação torpe, evidenciando um aspecto ridículo da música clássica na época do carnaval.

Da mesma maneira, tem-se a ação que vem em seguida, iniciada pelo homem italiano, quando este coloca seu pênis em evidência. Assim que ele o faz, a personagem suíça deixa de “reger” a sua orquestra imaginária e volta-se ao pênis do rapaz. Contudo, essa cena é realizada segundo uma associação imagética elaborada a partir da comparação entre a batuta de um maestro e o pênis humano. Essa relação ocorre não apenas devido ao formato cilíndrico de ambos, mas principalmente pelo deslizamento de sentido do verbo “reger”, cuja significação traz não apenas o sentido de conduzir com maestria e conhecimento uma orquestra, mas também o de realizar o ato sexual para que este traga todo o prazer possível. Contudo, vale afirmar que há uma preferência pela relação sexual em relação à regência de uma orquestra, mesmo que imaginária, o que indicia que esses personagens preferem o baixo em relação ao alto, o físico em relação ao espiritual, de modo que suas próprias identidades são negadas desde que o corpo e o sexo fiquem em evidência.

Perdidas as referências que fazem do narrador um homem e o torna um ser caracterizado por seu instinto, é interessante observar que seu corpo passa a estar aberto a reconhecer-se e aprofundar-se a partir de todo o seu limite de exploração. Tal processo leva o protagonista a transitar pelo baixo social e, conseqüentemente, a explorar o seu corpo e dos demais personagens como se estes lhe pertencessem. Ao fazer isso, o corpo passa a ser não apenas o elemento físico, que faz com ele seja um ser humano, mas, principalmente, passa a ser o meio pelo qual o protagonista vive em comunhão com a própria existência e, assim, torna-se a própria narrativa metamorfoseada em linguagem corporal.

Para que esse processo de exploração física desencadeie-se, é fundamental que o corpo afaste-se das noções de pecado e encontre no que é da terra o seu lugar de satisfação plena e ambiente profícuo para a elaboração narrativa. Por isso, é constante no romance a ação de distanciar-se dos processos de vida e de morte, sendo a vida entendida nesse contexto como a existência cotidiana e repetitiva que as pessoas levam e que consiste em: nascer, crescer, trabalhar, casar-se e ter filhos. Em outros termos, ao afastar-se desse modo de viver cotidiano, o protagonista distancia-se, conseqüentemente, de um modo de vida civil que se dá de maneira ordinária, corroborando o apagamento de si enquanto um ser social, visto que esse tipo de vivência é o que, para o narrador, caracteriza a própria morte, como dá a entender logo no começo do romance, em que se lê:

Porque possuir tão-só o anonimato mais vil aponta para um respiradouro que eu não possuía lá pelos idos da minha primeira morte [...] falo aqui da morte de tantos, e não me refiro àquela que nos humilha até a dizimação do nosso pó, falo daquela que felpa sutil não nos aniquila até esse ponto mas nos torna invertebrados, desejando o repouso enquanto ao contrário o sangue corre em flama pelas veias e pedimos um copo d'água quando o que queremos é a piedade extrema da cicuta (p. 12).

Vê-se, de imediato, que o excerto traz o conceito de morte a partir de uma perspectiva dialética, que engloba, em certo sentido, a própria noção de vida. Por um lado, temos um sentido de morte consoante ao que se está acostumado, isto é, o da morte enquanto fim da existência propriamente dita, o que fica claro ao leitor pelo trecho “dizimação do nosso pó”, referindo-se ao que resta do corpo em seu processo de putrefação, além, é claro, da referência bíblica, segundo a qual o pó é nossa origem e nosso fim. De todo modo, vale afirmar que essa perspectiva, ainda que relativamente aceita pelo protagonista, não é vista como uma saída, uma vez que é algo que “nos humilha”, revelando ao homem a sua própria mediocridade.

Por outro lado, temos a morte metafórica, buscada pelo narrador, que não é a do corpo físico, mas a do corpo enquanto um elemento socialmente restrito, ou seja, do corpo cerceado por princípios forjados segundo uma norma social. Portanto, essa morte é ocasionada a partir da negação de toda a euforia que corpo pode sentir, sendo que esse tipo de falecimento é vivenciado, como dá a entender o narrador, por várias pessoas, o que pode ser entendido a partir do uso de pronomes no plural como “nosso” e “nos”, por exemplo. Vale ressaltar que essa morte metafórica se desenrola segundo um processo diário, no qual o cotidiano e a vivência repetitiva conduzem o homem a se tornar um ser errante, cujos sentimentos foram destituídos, tornando-se, o homem, apenas mais um código de barras do universo simbólico. Essa errância “expõe a fragilidade da vida contemporânea. É como se o narrador resistisse ao diagnóstico dado por Vladimir Safatle ao presente contemporâneo, quando afirma que se vive literalmente o esgotamento da humanidade do homem” (HARTMANN, 2011, p. 120).

Esses dois conceitos de morte são elaborados, ainda, a partir de duas oposições que se manifestam ao longo desse discurso sobre o desejo de morrer. A primeira dessas oposições pode ser vista a partir do vocábulo “invertebrados” e da expressão “sangue corre em flama pelas veias”. Isso pode ser dito, pois, no reino dos animais, os invertebrados são aqueles que ou não possuem sangue ou, se o possuem, este é frio. Assim, ao mencioná-los, o narrador amplia a relação antitética, que passa a manifestar as oposições entre invertebrado e

vertebrado, sangue frio e sangue quente, animal e humano. Esse jogo com o caráter antitético do mundo faz com que o termo em questão, “invertebrados”, deslize seu sentido e passe a remeter não somente à ideia de seres sem sangue ou com sangue frio, mas, principalmente, à ideia de seres sem consciência de sua própria existência. Portanto, esse conceito trazido pelo vocábulo “invertebrados” opõe-se à noção determinada por “sangue corre em flama”, que passa a indicar a pulsão do desejo e o reconhecimento da própria existência não mais encarcerada segundo normas sociais, mas ativada pelo prazer e instinto sexual.

Além dessa oposição, o narrador estabelece outra que é manifestada pela água e pelo veneno, representado no excerto pelo termo “cicuta”. Em primeira instância, salta à leitura que ambos os termos simbolizam justamente os dois elementos dos quais se afasta o protagonista para que possa viver: por um lado, a água que, fundamental à existência, é um símbolo de representação da vida e, por outro, a cicuta, um tipo planta venenosa que, por sua vez, representa o outro umbral humano do qual se afasta o protagonista: a morte propriamente dita. Ao inseri-los lado a lado, reitera-se o fato de que o personagem principal vive em um espaço interior que está sempre em conflito consigo mesmo e com o mundo, caracterizando todo o aspecto barroco que compõe a obra e compondo aquilo que Nunes chama de homem vago, que é o sujeito que traz um olhar doente sobre as coisas e por isso carrega uma ferida existencial que nunca se cicatriza. Nesse interim, o homem vago de Noll mostra-se como uma criatura complexa é dialética: “é vida e morte, dor e prazer, superfície e submerso, luz e escuridão que se excluem ao mesmo tempo que delas necessita para continuar a resistir” (NUNES, 2011, p. 27).

Nessa dubiedade que caracteriza o protagonista, cria-se uma inversão de sentidos a partir dos termos em questão, “água” e “cicuta”. Assim, a água, que representa a vida, passa a ser um símbolo de morte, uma vez que está relacionada a essa existência que enclausura o sujeito em um mundo prosaico, que fixa o humano em um mundo fluido e frágil, o qual insiste em fragmentá-lo. Já a cicuta, representante da morte, também inverte o seu conceito e passa a ser o elemento que libertaria o homem de sua existência nesse mundo do qual não se sente parte. Essa ação libertária da cicuta está representada, no trecho, pela expressão “piedade extrema”, indicando que a morte, via ingestão do veneno, torna-se o elemento que retiraria do homem o peso da sua própria existência e daria a ele a salvação. Contudo, uma vez que o protagonista já não sabe mais como morrer, o consumo do veneno não lhe causaria o efeito desejado, pois a morte de fato é algo que, tanto quanto a vida, o humilha. Portanto, em todo esse processo, resta-lhe a errância e a condição de esfarrapado, mendigo e

prostituído, como meios para encontrar o seu pouco de vitalidade e, assim, afastar-se tanto da vida ordinária quanto da morte absoluta.

Nesse contexto, ser anônimo torna-se um artifício de sobrevivência, um “respiradouro que eu não possuía”, como diz o próprio narrador. Diante de toda essa perspectiva da mediocridade da vida, que, inclusive, impede a carnavalização do próprio corpo, o ato de negar o nome torna-se a primeira morte, uma vez que o registro civil, que antes cerceava o protagonista em amarras culturais pré-estabelecidas, deixa de existir, matando, por assim dizer, o ser social que vivia até então. Por outro lado, ainda que o personagem tenha alcançado uma morte metafórica, via apagamento de seus rastros, ele reconhece que essa ação permite-lhe caminhar em um limbo que não consiste uma morte verdadeiramente dita, mas também não representa uma total desvinculação com aspectos ordinários da vida: “se nem morrer me fora dado então não haveria como renunciar à miséria que me ofereciam em doses matinais de recreios, orações e álgebras” (p. 13). Assim, a saída, tanto para o protagonista quanto para o próprio caminhar da narrativa é fazer da “miseria” um “esplendor”. É esse também o caminho que liga o personagem (a “miseria”, o corpo e o sexo) ao narrador, a voz, a enunciação que leva o corpo da linguagem da “miseria ao esplendor”.

Nesse sentido, o próprio personagem se vê não mais como uma pessoa comum, mas como um ser errante que transita entre a vida e a morte, despido de tudo para se tornar essencialmente humano:

Pobre de mim que sou tão humano que já não me diferencio de nenhum morto e que já nem sou um morto mas um habitante da Morte cujo estado não se distingue mesmo estando nele, 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. (p. 234)

Novamente, o protagonista-narrador molda a sua narrativa segundo uma perspectiva dialética que, nesse caso, abrange a relação antitética entre ser um humano (vivo) e ser um morto, sendo que ele, narrador, é a síntese de tudo isso enquanto o “habitante da Morte”. Essa atitude acaba colocando em evidência um mundo que, para ele, perdeu as dimensões da existência humana, uma vez que estar vivo ou estar morto não possui qualquer tipo de diferença. Como perde as dimensões humanas, o narrador perde, por consequência, as dimensões da própria palavra, afastando-as de seus significados usuais, deslizando os seus

sentidos até quase perdê-los e tornarem-se meros sons, isto é, apenas forma. Ou, para manter um paralelo com toda a análise feita até então, tornarem-se, as palavras, puro corpo, significante com o qual o narrador trabalha, desnudando-as para vivenciarem outras situações de significação, demonstrando que o corpo e a palavra são significantes complementares e que, desse modo, o corpo espelha o que está manifestado no ato de fala.

Portanto, assim como se desvinculou de sua própria identidade social, o personagem-narrador desvincula-se de uma linguagem padronizada, permitindo-lhe viver ainda mais nesse estado de suspensão entre a vida e a morte, posto que as significações ordinárias das palavras já não lhe são suficientes para corresponder ao que precisa ser dito. Essa leitura pode ser feita com base nos dois termos utilizados por ele para referir-se ao silêncio da pedra, metonímia da fala nesse contexto: “demanda” e “permanência”. Os dois signos, com sentidos opostos, remetem, respectivamente, à ideia de mobilidade e à noção de manter-se estático. Nesse jogo de oposições, a palavra sem significação, ou o silêncio, como ele diz, é síntese, pois se manifesta no espaço entre essas duas ações, corroborando a ideia de que corpo e palavra são elementos indissociáveis na obra. Assim, por meio de uma dinâmica dialética, que move as ações do personagem e, por extensão, o trabalho enunciativo do narrador, a trama do romance — a carnavalização de uma história idílica de amor —, transfigura-se na glorificação de uma história de Amor, com Afrodite encarnando, parodisticamente, pela miséria de uma vida, o próprio mito da Deusa do Amor. Já o protagonista, o condutor da miséria, encarnado no papel de narrador, transforma todo o percurso de errância em rito, para conduzir a “miséria em esplendor”.

2.3. UM PERCURSO DIALÉTICO: ENTRE A JUVENTUDE E A VELHICE

Sobre a base da dialética entre os dois polos da existência, vida e morte, o protagonista, à exceção de Afrodite, distancia-se de tudo: da sociedade, da cidadania, da identidade e dos demais personagens que encontra ao longo de sua caminhada. Dentre esses personagens, dois são emblemáticos dessa questão, enquanto representações do distanciamento da vida e da morte: um velho enfermo e um jovem garoto que o personagem principal encontra na enfermaria de um hospital. Por ambos, ele nutre sentimentos excessivos, sendo um grande amor pelo menino e um ódio desmedido pelo velho moribundo.

Sobre este último, o narrador mantém uma relação de asco, que é instaurada desde o primeiro momento em que se encontra diante do idoso: “No leito em frente ao meu havia um

velho. Da pica murcha e finda saía um fio por onde a urina escoava até um penico morrinhento de mijo coagulado” (p. 38). Vê-se, de imediato, que o que chama a atenção do narrador não é necessariamente a condição de saúde do velho, mas a de seu sexo a partir da condição física que este apresenta. No caso do idoso, seu corpo é, contrário ao do protagonista de meia idade, um corpo que chega ao inevitável definhamento, sendo esta a razão que instaura entre ambos uma relação conflituosa, calcada sob a égide da diferença de idade, do conseqüente medo da morte e do corpo em decomposição:

Me fitava quase o tempo todo, seus olhos chispavam ódio em direção à minha idade e eu devolvia o ódio, não queria aquele fim de linha na minha frente [...] nos odiávamos e nos olhávamos e nos fitávamos por minutos e minutos, você não tira de mim o que me resta de vida eu gritava calado e ele armava um volume de saliva pra me cuspir na cara o veneno da velhice no mais total desamparo (p. 38-39).

Essa raiva partilhada, porém, não se revela a partir de palavras proferidas, mas por expressões evidenciadas pelo olhar, que selam o embate entre a proximidade da morte, representada pelo velho, e a sobrevida, manifesta no personagem principal do romance. Isso fica claro quando vemos que não há uma interação propriamente dita via corpo, mas apenas via olhar, que assalta a performance da voz, retirando dela a sua função, que passa a ser exercida pelos olhos, que chegam, inclusive, a “gritar” para o homem velho.

A ação desenvolvida pelos olhos, que substituem o papel da voz, é tão forte que o discurso do narrador sofre uma mudança na cadeia sintática da narrativa. Até então, no trecho, o protagonista falava em primeira pessoa do plural, a partir de um discurso descritivo a respeito dos sentimentos que ambos nutriam um pelo outro. Contudo, quando ele volta-se à sua interioridade e focaliza o grito que está preso, seu discurso modifica-se, passando a ser um discurso direto, “Você não tira de mim o que me resta de vida”, fazendo com que sua fala seja direcionada diretamente para o próprio moribundo. Além disso, esse grito calado, que em si compõe já uma dialética, devido a sua força, reitera a leitura de que o protagonista não se sente confortável com a ideia da velhice e, por conseguinte, com a ideia da morte. Tanto que, logo após o falecimento do homem, ele lamenta sua passagem, porém confessando o desejo de que o moribundo ainda estivesse vivo: “O velho, morto, era um santo – o que não era: era um diabólico, odiava o que restava de vida, queria ódio; mas, morto, era um santo. Prefiro ele um crápula, mas vivo” (p. 43).

Ao demonstrar a sua preferência pela vida do idoso, ainda que esta fosse diabólica e regida pelo ódio, o protagonista concretiza o seu afastamento em relação à morte, personificada na imagem do velho moribundo. Assim, em um ato solene, vendo o cadáver coberto, o protagonista levanta o lençol, vê a boca aberta e pede para que esta seja fechada, em respeito àquele que se foi: “levantei o lençol e vi a cara do morto com a boca aberta de apenas dois caninos e pedi à enfermeira que a fechasse em respeito ao morto” (p. 43). Essa simbólica ação de cerrar a boca do morto conduz o protagonista a reconhecer a sua própria dor de viver, pautada sob a consciência humana a respeito da morte. Por isso, ele afirma: “Doía a vida. Mas era vida. Portanto, respeito ao vivo doído que sou. O maior respeito” (p. 43). De todo modo, a sua fala permite notar, com clareza, que, ainda que exista dor, a vida, no sentido de existência, ainda lhe causa prazer e, por isso, deve-se a ela o devido respeito, até mesmo porque, como aponta Nunes (2011, p. 86), ainda que se viva a estranha sensação de ser coisa nenhuma – sensação esta constantemente sentida pelos narradores nollianos em geral – ainda assim há vida.

Paralela a essa relação com o velho moribundo, ganha destaque, na cena seguinte à morte deste homem, o encontro que o protagonista tem com um garoto. Tão logo morre o homem velho, o novo surge no hospital e, assim como outros personagens, é reconhecido de acordo com suas características físicas manifestadas a partir de um discurso, cujo foco é o baixo corpo:

O lençol com que a enfermeira cobre o corpo não é de linho. O menino deve ter no máximo dezessete anos e está nu, apenas o corpo azeitonado sob o lençol que esvoaça de repente jogado pro chão em espasmos, o menino resiste nu às escoriações hematomas e agulhas que penetra fina na veia e transmite o soro, o menino se debate, rejeita a agulha, o lençol, e quer a nudez completa, nada que o ligue à vida, só porrada (p. 44)

De imediato, nota-se que há uma espécie de conexão entre o velho morto e o jovem rapaz que acabara de chegar ao hospital. Isso se deve à imagem do corpo sob o lençol, que, no caso do velho, trazia ideia de morte, enquanto que, no caso do menino, este esvoaça devido ao excesso de vida que brota de seu corpo, manifestada por meio dos espasmos que ele dá. Ao criar esse paralelo entre os dois homens, o lençol que cobre os corpos perde a sua função pragmática de mero objeto e adquire uma conotação simbólica, passando a ser o elemento que une vida e morte, a partir de um processo de velação do corpo morto e revelação do corpo em sua vida plena.

Como revela o corpo em sua vida plena, o que “renasce” debaixo do lençol é um corpo ainda resistente a todas as adversidades do mundo, aqui representadas por expressões como “hematomas”, “agulhas”, “soro”, ou seja, tudo aquilo que, em certo sentido, entra no corpo. Contra esse movimento de invasão do mundo, o corpo resiste e, para isso, resta tão somente a “nudez completa”, pois é ela que permite a liberdade plena do corpo contra qualquer amarra mundana – “nada que o ligue à vida” –, ainda que o elemento físico esteja exposto à “porrada”, isto é, a toda vicissitude que o mundo possa incitar.

Como foi dito, novamente a narrativa e o reconhecimento da existência do outro se manifestam a partir do corpo. Porém, o corpo desse rapaz é destacado a partir de aspectos opostos ao corpo do velho já morto. Se por um lado este era descrito por meio do adjetivo “velho” e do foco em sua “pica murcha”, da qual saía um “mijo coagulado”, o garoto é trazido à luz da narrativa, em primeira instância, a partir de sua juventude, expressa na revelação de sua idade, 17 anos, o que, em certa medida, explica o excesso de amor sentido pelo protagonista-narrador. Em seguida, destaca-se a beleza de seu corpo de maneira geral por meio do signo “nu”, que é reforçado pelo signo “azeitonado”. Além disso, há certa ênfase na força do corpo jovem em oposição ao esfacelado corpo velho, de modo que este recebeu destaque por meio de suas excrescências, a urina putrefata que sai do corpo, e aquele pela resistência em ser invadido pelo mundo e em seu ocultamento: “rejeita a agulha, o lençol, e quer a nudez completa”.

Reconhecendo a força da juventude do garoto contra aquilo que poderia invadi-lo ou escondê-lo, o protagonista, de imediato, ama o corpo do jovem, desejando-o ardentemente pela beleza e juventude que dele exalam:

O menino costuma afundar o púbis num travesseiro que sempre trazia sob o corpo de bruços, 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 (p. 45)

Contudo, destaca-se que toda essa paixão não se deve a uma beleza que advém de suas feições, mas que é proveniente da ordem do baixo corporal. Para tanto, dá-se ênfase às nádegas e ao púbis que, opondo-se ao ambiente hospitalar, adquirem uma beleza apolínea, elevando o que é do baixo para o alto, a partir de um discurso que destaca a silhueta do corpo

do rapaz: “a bunda dele se realçava”, “as coxas brotando morenas em curvas”. Quando isso ocorre, as nádegas, parte do corpo insistentemente destacada, aliam-se a elementos do alto, que denotam riqueza e sagração.

Assim, em primeira instância, contrasta-se o corpo em relação à enfermaria do hospital, de maneira que as nádegas do garoto passam a ser o único lugar aprazível e dotado de beleza, o “único oásis” de todo o ambiente e, nesse caminho, o espaço em que se é possível atingir o plano espiritual, posto que é apenas junto ao corpo baixo do menino que uma oração é passível de ser feita. Dotado dessas características sagradas, o elemento sexual torna-se, até mesmo, divinizado, isto é, digno de adoração por acolher algo tão sagrado quanto o corpo, o que justifica chamar os glúteos do rapaz de “berço”. Além disso, essa situação pode ser associada ao mito cristão acerca do nascimento de Jesus, o qual foi adorado em um berço situado em um lugar rústico. Da mesma maneira, o mito é trazido a esse contexto a partir do uso do vocábulo “Estrela”, que remete àquela que guiou os Reis Magos até à manjedoura.

Porém, se, no mito, o filho do Deus é adorado, nessa narrativa o corpo humano substitui o sagrado, tornando-se o motivo de adoração. Entretanto, como aponta o narrador, a carne é quem merece esse tipo de veneração, e sua memória, qual o corpo de Cristo, segundo o cerimonial da eucaristia, deve ser perpetuada por meio de um ritual de deglutição unindo os dois corpos: o do faminto (o narrador-personagem) e o do alimento (o menino). Daí a focalização do corpo exposto em uma bandeja, rodeado de iguarias e riquezas, pois, desse modo, o banquete, sagrado e ritualístico, está servido e todas as necessidades da carne humana estão preparadas para receber esse “anjo desvalido, com as asas quebradas prematuramente, que resiste apenas porque de verdade nele mora um anjo” (p. 45).

Contudo, de qualquer modo esse anjo está fadado à morte prematura, sendo ela já enunciada pelo narrador quando afirma que “minha voz queria aliciá-lo a não morrer” (p. 45). Esse aliciamento dá-se, novamente, em virtude do medo e da conseqüente busca por afastar-se do umbral da morte real, que causa horror ao protagonista, uma vez que significa a humilhação da própria existência. Assim, quando o menino é definitivamente morto, assassinado por policiais, o protagonista-narrador opta por apagar de sua memória a existência desse rapaz: “prometi não lembrar mais o menino, negar seu possível alento, preservá-lo de mais uma cilada, apagar sua existência como se passa a borracha na linha do destino – e o menino existira?” (p. 67).

Nesse contexto, a última cena que reúne ambos os personagens é construída segundo uma intertextualidade entre artes plásticas e literatura, pois o discurso literário dialoga com a

obra Pietá, de Michelângelo: “ajoelhei e peguei a sua cabeça, e seu corpo, frio, eu pus sobre meus joelhos e éramos como do mesmo mármore, da mesma pedra como a madona e seu filho e ninguém nos tiraria nem uma lasca, lambi sua ferida do coração” (p. 69). Assim, essa cena que reúne “o vivo e o morto enlaçados” (p. 69) sacraliza o processo de luto, por meio do ritual encenado pelo protagonista de ajoelhar-se diante do morto, segurar a sua cabeça sobre os joelhos e lambe a ferida do coração. Todo esse ritual, todavia, perde a sua significação sacra quando, logo em seguida, o personagem é agredido pelos policiais com tapas, pontapés e esfaqueamento: “veio um PM e me esbofeteou e me deu duas patadas com a bota no meu peito e duas coronhadas no meu púbis [...] passou a baioneta pela minha barriga” (p. 69). Quando essa ação violenta ocorre, volta-se à normalidade das coisas e a existência do menino é finalmente apagada da vida do narrador-personagem, assim como a existência do velho moribundo também fora.

Com base nesses desfechos, vemos que o distanciamento de ambos os personagens reforça a ideia de que a sobrevivência é o espaço-temporal eleito pelo protagonista para trilhar a sua jornada sem rumo teleológico. Assim, tem-se, por um lado, a repulsa pelo velho devido ao seu aspecto definhado, quase em putrefação, e, por outro, o amor pelo jovem por conta de seu corpo ainda passível de exploração, via aspectos físicos. Porém, frente à morte de ambos, temos o apagamento da memória, pois a existência do corpo físico deixa de ser concreto e, não podendo ficar na memória, pois há nela algo que maltrata o sujeito em sua narrativa pessoal, merece cair no esquecimento. Em contrapartida, no pouco que resta de abstração, a existência física persiste em formato de homenagem póstuma, que, no caso do velho, foi o cerramento da boca, como forma de respeito, e no caso do garoto, o gesto fraternal e quase maternal.

Sem lembranças a respeito do passado, imerso tão-só na vida do presente, esse corpo passa a ser, via baixo, o elemento que dá vida plena ao narrador e que o liga à comunhão com a existência, que permitirá o acesso ao corpo divinizado. Nesse sentido, o protagonista-narrador elabora seu discurso segundo a ótica do corpo que caminha, ainda que não conscientemente, rumo à ressurreição, sendo que é nela que reside a metáfora da galvanização da própria narrativa, se pensarmos em termos benjaminianos. Na realidade, essa galvanização ocorre a partir do processo ritualístico pelo qual passa o protagonista desde o início do romance, sendo que este rito consiste, como fora dito, em: despir-se de suas vestes sociais; afastar-se dos umbrais humanos, sendo a vida representada pelo garoto e a morte, pelo velho moribundo; aprofundar-se na miséria humana e recomeçar pela ascensão ao sagrado, via

exploração de seu corpo e amor pela Afrodite, a mulher que, para o protagonista, “é a presença sagrada do Universo” (p. 99)

Assim, ao aprofundar-se na miséria humana, em especial após a morte do menino, o protagonista coloca-se diante do mundo como o sujeito cujo destino era ser responsável por lidar com toda a sujeira e podridão humanas, encontrando naquilo que é socialmente considerado desprezível e abominável a salvaguarda de si, de Afrodite e, até mesmo, da própria repugnância da humanidade:

e olhando a cabeça do pau inchada e avermelhada tive a dura verdade do 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 buceta, era essa a única verdade bruta possível naquela dor toda, a razão de um pobre e abandonado amor: te amo (p. 85).

Diante desse cenário rebaixado, na qual a condição humana é vista a partir daquilo que de pior lhe constitui, como a doença, a podridão e o mau cheiro, o personagem principal do romance encontra, via sexo e excrescências, o caminho que retirará da humanidade o seu real prazer e única verdade absoluta diante de toda a dor. Assim, o sexo não é o elemento que rebaixa o humano, mas, ao contrário, dá a ele uma sobrevida e permite que o homem encontre em si mesmo a sua salvação. Por isso, deve-se extrair da carne o “prazer verossímil”, isto é, o prazer realmente sentido pelo humano a partir de sua concretude, ou seja, a partir daquilo que de concreto seu corpo expele e não a partir de sentimentos e sensações abstratas, que podem, inclusive, não ser reais. Daí o termo “verdade bruta”, pois o corpo, outrora encoberto pela literatura, e constantemente escondido pelo discurso social, encontra na narrativa desse personagem o ambiente profícuo para a sua exploração em todo o seu aspecto carnal, animalesco e instintivo que lhe constitui.

Assim, Noll traz para o corpo de seu personagem, como dá a entender Nunes (2011, p. 155), um buraco existencial que, embora aberto, indica uma essência interior que chama a atenção do leitor para o homem contemporâneo, o homem vazio, sozinho no mundo e no escuro da terra, porém um homem que ainda exala a vida em seu sentido mais biológico do termo, sendo este sentido aquele constantemente buscado pelo personagem para que tenha o “prazer verossímil” e alcance a “verdade bruta”. Por isso, seu sexo passa a ser o elemento que fecundará o mundo, trazendo uma relativa calma aos homens. Por tal feita, assim que

realiza essa reflexão supracitada, o protagonista, enquanto se masturba, imagina seu pênis fecundando o mundo e trazendo a ele um motivo para festejar:

E me esqueci de tudo tocando uma punheta galopante sobre um lixo esquecido e o caralho que explodiu não vi, voou qual projétil em direção à lua, o caralho voador fecundaria a lua [...] o caralho voador voava como qualquer passarinho que a gente nem nota, todos teriam seu caralho voador, era só crescer um pouquinho que o caralho voador sairia deles e alçaria voo para o ar, alto, bem alto, mais alto que contavam da águia, e cada um teria mais força que todos juntos e todos juntos teriam mais força que qualquer desgraça porque o caralho voador existia, por isso estavam ali brindando em festa, correndo, saltando, se bravatando em socos carinhosos, em revoada sobre os pés encardidos de moleque, tão extasiados que de repente fez-se um silêncio tão grande que nem os sons da Cidade se ouviam, a não ser o de um esgoto pingando de um cano arreventado naquele terreno baldio. O caralho voador existia (p. 85-86).

Diante do lixo esquecido, ou seja, do baixo posto de lado por tudo aquilo que se chama por clássico, o sexo é o elemento que volta a atenção do narrador ao que está às escondidas, sendo o gozo a exultação de toda essa vivência via baixo. Nesse contexto, é importante observar que o órgão sexual realiza dois movimentos do baixo para o alto, sendo um a partir de um ponto de vista quase imagético e literal e outro metafórico. Assim, o pênis, imageticamente, distancia-se de sua proximidade com o chão e eleva-se rumo à lua, realizando um movimento que o alça do baixo para o alto. Da mesma maneira, é importante destacar que o falo, metaforicamente, sai do lixo e adquire um papel heroico quando, praticamente como um personagem de histórias em quadrinhos, não apenas voa, mas adquire certa força incomum, beneficiada por todos aqueles que ele, de certa forma, protege. Quando isso ocorre, o papel de herói do romance é retirado do protagonista e concentrado em seu órgão sexual que, diferente do corpo social do narrador-personagem, é, para ele, real e existente.

Por essa razão, o apego à sua genitália é bem maior do que o apego a seu aspecto civil, uma vez que o corpo, por tratar-se de uma “realidade bruta”, é capaz de causar no narrador a catarse que o leva a amar incondicionalmente o seu próprio corpo, como é possível ver no excerto abaixo:

meu membro é tímido, 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, sinto a veia saliente, o latejar do sangue, dedos descem, apalpam ovos, descem pelo suor do entrecoxas, descem mais ainda e encontram a bunda, dedo mais ousado penetra pelo rego das nádegas, vai até o fundo da película, encosta no orifício que leva ao lá-dentro, as nádegas comprimem – este é o meu corpo muito amado em quem pus toda a complacência (p. 220-221)

Aqui, o corpo é explorado por meio da masturbação que procura no pênis e no ânus o caminho da satisfação sexual. Esse ato é realizado segundo ações que são trazidas para o leitor por meio de verbos no presente do indicativo, tais como “arregaçam”, “tocam”, “deslizo”, o que permite que toda a descrição e consequentes sensações experimentadas pelo protagonista sejam partilhadas com o leitor, bem como, até mesmo, sentidas por este. Nesse caminho, o ato de masturbar-se é realizado a partir de movimentos que tangenciam a delicadeza e a brutalidade que, nesse jogo contraditório, abrem o corpo para que ele seja invadido pelo próprio corpo. Quando a invasão ocorre, permitindo a ligação do corpo consigo mesmo, o discurso do narrador é modificado e transforma-se em uma epifania a respeito do próprio corpo: “este é meu corpo muito amado em quem pus toda a complacência”. Nessa epifania, destaca-se o uso do termo “complacência”, signo que reúne em si toda a carga de significação da palavra corpo dentro da narrativa de Noll: tal palavra remete à disposição usual do corpo do protagonista em corresponder ao desejo dos outros e, por extensão, a exposição do corpo a submissões que, socialmente, seriam censuráveis. Em outras palavras, o uso do termo “complacência” indica o corpo aberto e a fúria de sua exploração, que levará o protagonista à própria exultação de seu sexo.

Reconhecido o corpo como o elemento que une o profano e o sagrado, que constituem a essência humana, o protagonista debruça-se, então, sobre o jogo entre “matéria bruta” e “transcendência” e o trânsito do corpo entre esses dois polos antagônicos, porém complementares. Assim, o amor carnal e o amor sentimental com Afrodite, metonímia do corpo-linguagem e sua relação com o corpo-físico, unem-se como o signo que eleva o conteúdo baixo da narrativa para um plano alto, sendo que isso é feito segundo uma linguagem que transpassa, no plano do conteúdo, justamente, o baixo e o alto, isto é, o corpo decaído e humano, porém divinizado. Como se vê, seguindo a trilha do pensamento benjaminiano sobre linguagem, Noll indica, em *A fúria do corpo*, que o estado de morte no qual vive o protagonista é o que permite ao sujeito contemporâneo a exploração de si mesmo,

o que o conduz a metamorfosear-se no decaído e no divino, pois é nesse entremeio que ele reconhece a si mesmo. Por tal razão, o protagonista pondera:

agora já não quero o escoamento do meu gozo fácil, quero gozar com a matéria bruta e sua transcendência e me fazer matéria bruta e transcendência, não quero mais o encontro onde olhamos de um lado e vemos no outro a compulsória imagem de um desejo, não, o meu desejo beija o desejo de Afrodite não para encontrar o que procura vicioso mas para negar o compulsório, encontrar o que não adivinha e no entanto resplandece, mesmo na carne retalhada surpreender o seu frescor, assim e só assim encarno no corpo vivo que me ama – não quero mais os miasmas mentais da mulher que me impuseram num sonho ilusório, quero de suas entranhas retirar também a gosma menstruada de suas cólicas, quero retirar também o pássaro que se esqueceu de cantar, entranhas da mulher que amo são jazidas imprevisíveis, aventura, e jamais consolo para minha pobre expectativa (p. 259-260)

Nota-se, portanto, que de uma maneira geral o corpo trilha um percurso que vai do reconhecimento da própria existência física à deificação de todo o aspecto carnal, que constitui a sua real humanidade. Assim, na trilha do pensamento de Walter Benjamin, que entende que nos campos de batalha, após a guerra, sobrou apenas o corpo humano em sua miudeza e fragilidade, João Gilberto Noll apresenta-nos um narrador que encontra exatamente no corpo o restante de significância da existência humana. É a partir daí que a narrativa, em sua manifestação via linguagem, amalgama corpo e discurso. Portanto, a animalidade do homem, isto é, seu aspecto instintivo, é o percurso que permitirá que toda a narrativa se desenvolva como resultante de uma linguagem que lhe dá corpo e vida.

Por isso, a menção aos elementos do baixo faz com que o signo se transforme, adquirindo uma significação profunda. Logo, o leitor é posto diante do signo multifacetado, isto é, frente ao caráter simbólico dos significantes, pois esses elementos do baixo mostram-se como instrumentos de purificação, ritualísticos. Portanto, não se trata de uma barbárie pela barbárie, mas de uma barbárie, tal como preconizava Walter Benjamin, que culmina em um processo de transubstanciação do corpo, da palavra e de seus sentidos conseqüentemente. Esse processo resulta em um deslocamento de sentido na nomeação: quando o narrador-protagonista tenta nomear as coisas, pessoas e situações, ele o faz pela via da transcendência, o que promove a coexistência, ou seja, o hibridismo da palavra no plano de expressão, levando-nos, conseqüentemente, a refletir sobre os aspectos da linguagem presente no romance, que conduzem o protagonista à sagração via palavra.

3. O CORPO DA ESCRITURA: A FÚRIA DA LINGUAGEM

3.1 O NARRADOR “BÁRBARO”

O narrador e protagonista da história, um sujeito sem nome, que busca apagar qualquer marca identitária do seu passado, narra as aventuras de seu corpo, movidas aparentemente pelo acaso e pelo instinto sexual. Em contraposição a esse estado de errância permanente, o mesmo sujeito, no papel de narrador de sua aventura autobiográfica, deixa marcas discursivas nos percursos de suas perambulações, deixando no caminho narrativo traços de identificação, que elevam o discurso de um nível linguístico próximo do baixo calão para um estágio sociocultural mais elevado, atingindo, em alguns momentos, uma aura sagrada.

Nesse percurso de transformação discursiva, a prosa conquista um estatuto poético e por ser a expressão e testemunho dos eventos da errância e de toda a narrativa, o próprio percurso narrativo configura os passos da aventura em pequenos atos ritualísticos. Ou seja, discurso e acontecimento, pelo trabalho e efeito do primeiro, acabam formando um mesmo corpo e esses corpos decaídos — dos personagens e da linguagem — envolvem-se e se enovelam, transfigurando o relato em uma prosa, o qual faz, também, o seu percurso poético.

Assim, o leitor do romance *A fúria do corpo*, por meio do discurso centralizador e monológico do protagonista-narrador, é conduzido a transitar por um cenário decaído, em que atuam o baixo social e corporal, que compõem o conteúdo da narrativa. Nesse sentido, o leitor está diante de personagens que se manifestam a partir de um recurso ritualístico protagonizado pelo narrador e que evidencia a condição humana degradante e esvaziada, revelando o corpo em sua inerente pobreza, resultado das relações sociais que anulam o indivíduo. Nesse contexto, “o corpo vive soterrado em escombros das ruínas do mundo, em estado submerso e sem poder ocupar qualquer promessa ou perspectiva futura” (NUNES, 2011, p. 34).

Contudo, ainda que imersos em tal circunstância, os personagens encontram em seus corpos degradados um caminho de sacração, uma vez que, esvaziados de sentido, permitem-se — retomando Benjamin e sua teoria da linguagem — refazer o trabalho adâmico de nomeação, recriando, assim, o sentido do próprio corpo. Esse corpo, embora esfacelado, encontra, pela via do grotesco, um nível humano rebaixado, mas que ainda permite um estado de sobrevivência. Quando isso ocorre, a transgressão proposta pelo corpo, isto é, a fúria manifesta no título da obra, apresenta-se como o processo que desencadeia, na esfera do enunciado, o

estado de transgressão e de desordem que encontra seu espelhamento, no nível da enunciação, naquilo que é expresso no ato de fala do narrador. Por isso, a expressão “fúria do corpo”, latente no romance como um todo, deve ser entendida a partir de sua plurissignificação, que invoca a transgressão do corpo enquanto elemento físico, englobando o enunciado e os personagens, bem como a transfiguração do corpo enquanto linguagem, referindo-se à enunciação e ao papel de narrador exercido pelo protagonista. Esse comportamento corporal encontra eco nas palavras de Rosenfeld acerca da literatura moderna:

A perda da identidade do personagem corresponde, assim, à perda da configuração da narrativa e, em particular, uma crise da conclusão da narrativa [...] [A erosão dos paradigmas] marca ao mesmo tempo a configuração do personagem e a configuração da intriga; assim [...] a decomposição da forma narrativa, paralela à perda da identidade do personagem, transpõe os limites da narrativa (1985, p. 117).

Por isso, ao voltar-se para o corpo em seu estado duplo – o físico e a linguagem –, o protagonista-narrador evidencia a busca humana pelo seu aspecto instintivo, sendo que esse corpo instintivo, em estado de fúria, metaforiza um exercício de libertação, também, da expressão do sujeito enquanto ser, no plano da enunciação. Ou seja, enquanto o sujeito move-se instintivamente pelos espaços narrativos, na função de personagem, no papel de narrador mobiliza uma “fúria” do texto, dotando-o de uma liberdade que o afasta de paradigmas preestabelecidos. Quando isso ocorre, a linguagem narrativa de *A fúria do corpo*, consoante à reflexão de Rosenfeld sobre a arte moderna, manifesta “uma nova visão do homem e da realidade, ou, melhor, a tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (1985, p. 97). Por isso, é possível afirmar, como o faz Costa Pinto (2005, p. 118), já mencionado anteriormente, que a linguagem no texto de Noll surge como uma espécie de ser vivo, isto é, um tipo de personagem tão importante quanto os demais que aparecem no romance.

Desse modo, baseando-se em Adorno, quando este afirma que “a violação da forma é inerente ao seu próprio sentido” (2003, p. 60), torna-se necessário refletir sobre como se desenvolve essa linguagem no romance, especialmente no que diz respeito à enunciação do narrador, o que contempla o seu discurso mimético e alegórico, que transita – assim como ocorre com o corpo do protagonista – pelos três níveis de linguagens postulados por Walter Benjamin. Assim, no romance, tem-se, em um primeiro momento, um narrador que manipula a linguagem decaída, o que pode ser visto considerando-se o aspecto grotesco que permeia a

obra. Contudo, essa linguagem decaída, em um segundo estágio, humaniza-se, pensando-se no nível mínimo de comunicação e socialização, para depois surgir entre um espectro elevado e quase divinizado, entendendo-se a linguagem, nesse caso, como o artifício poético utilizado pelo narrador. Sobre essa questão, Ferraz traça o seguinte panorama:

Muitas narrativas contemporâneas chamam atenção pela constante "reinvenção" da linguagem: em muitas as linguagens escrita e falada se misturam, criando uma sonoridade própria de nosso tempo, em que signos e imagens também passam a fazer parte de uma linguagem híbrida, dando a narração literária certa "corporeidade" que está além da palavra escrita (2011, p. 38).

A fim de verificar essa "corporeidade" presente na narração do romance, destaca-se o modo de narrar desse personagem anônimo. Para tanto, é inevitável retomar Walter Benjamin e suas postulações do modo de narrar tradicional apresentadas em seu texto "O narrador" (1994). Segundo o crítico alemão, há dois representantes arcaicos do modo de narrar, sendo um deles o camponês sedentário e o outro, o marinheiro comerciante, de modo que "no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário" (BENJAMIN, 1994, p. 199).

De acordo com Benjamin, é com relativo prazer que as pessoas escutam as histórias que são contadas por um homem que nunca viajou para fora de seu país, mas que conhece bem as histórias e as tradições de onde mora. Esse narrador fixo no espaço de sua origem seria o camponês sedentário, que do passado, da tradição e da experiência, recolhe o saber que possui. Por outro lado, a cultura, de maneira geral, vê o indivíduo que viaja como um sujeito que, por conhecer diversos lugares, tem muito a contar sobre as suas experiências. Nesse sentido, os marinheiros comerciantes retiravam a sua experiência não da tradição, mas do intercâmbio com outras culturas, além dos próprios relatos de suas viagens, o que compunha o conhecimento a ser partilhado. Em suma, a reflexão de Benjamin pondera que o narrador arcaico retira aquilo que conta de sua experiência, seja ela vivenciada por si mesmo ou pelo outro, e a incorpora em seu discurso narrativo, sendo que esse aspecto contempla, para o autor, até mesmo as narrativas escritas: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (1994, p. 198).

Todavia, ressalta Benjamin que o excesso cultural ocorrido no período pós-guerra, promovido pela experiência do conflito bélico, da inflação econômica, do corpo pela guerra material e da ética dos governantes, ocasionou, contraditoriamente, uma falta de experiência que derivou uma geração que já não sabia mais como narrar, devido a uma não assimilação dos incomunicáveis traumas e choques vivenciados no período em questão. A partir disso, deu-se início a um processo que consiste em tornar a experiência inenarrável em silenciamento, de modo que o homem deixa, devido ao choque que lhe retira a tranquilidade contemplativa das coisas, de legar um conhecimento transcendente via narrativa. Nesse contexto, com o fim do modelo narrativo tradicional, Walter Benjamin dá a entender que a barbárie constitui-se como um possível caminho de recriação do modo de narrar, de maneira que o artista deve, a partir de sua pobreza de experiência, reverter essa miséria em experiência artística. Em outras palavras, ainda que não o diga explicitamente, o pensador alemão indicia, para além do camponês sedentário e do marinheiro comerciante, um novo tipo de narrador: o narrador bárbaro.

Para Walter Benjamin, o conceito de barbárie consiste não em romper com o patrimônio cultural, mas utilizar sua ruína para, a partir daí, (re)começar outro tipo de narração. Quando isso ocorre, a barbárie torna-se um mecanismo de recriação artística, que galvaniza a cultura que lhe é anterior, a fim de compor a atual, a qual pertence. Na linha desse raciocínio, Adorno compreende que a função do narrador no romance contemporâneo “se caracteriza [...] por um paradoxo: não se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55). Essa fala do crítico revela, na linha do pensamento benjaminiano, o conceito de barbárie já na própria função do narrador contemporâneo: de fato, é impossível que haja um romance sem um narrador, visto que a presença deste é intrínseca ao gênero. Contudo, já não se sabe, segundo Benjamin, mais como narrar adequadamente. Nessa esteira, cabe ao narrador bárbaro utilizar-se da forma clássica do romance a fim de recriá-la, sendo que isso é possível, dentre outros caminhos, pela linguagem.

Portanto, o retorno à linguagem criadora da narrativa, paralelo ao corpo do narrador, surge como recurso estético que propicia ao sujeito literário, ainda conforme Adorno, livrar-se das convenções da representação e preparar uma linguagem que se constitui como “uma linguagem de coisa”, isto é, “uma linguagem deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa” (2003, p. 55). Desse modo, trata-se de um tipo de narrador que, ao assumir a sua pobreza de experiência, (re)cria a arte a partir dos cacos da

tradição e do frágil corpo humano, elementos remanescentes desse excesso cultural, propiciando releituras e reflexões da arte considerada clássica, bem como da própria arte contemporânea.

Dentro desse cenário sociocultural, o narrador de *A fúria do corpo* enquadra-se nesse contexto de uma literatura “do pouco”, isto é, uma literatura forjada a partir de um frágil e minúsculo corpo humano diante de um mundo em ruínas, que anula o próprio sujeito em seu aspecto social. De fato, o narrador-protagonista do romance advém de todo esse contexto no qual o corpo, metaforicamente, morre em seu sentido civil e adquire uma nova significação, que se dá por meio da sagração alcançada a partir da linguagem poética utilizada pelo narrador, assim como a partir da exploração da corporeidade humana, o que revela um corpo também em ruínas, porém, ao mesmo tempo, pleno da necessidade de satisfazer-se do mundo.

Nesse contexto, no qual o humano é rebaixado, a sagração do corpo apresenta-se como alegoria da própria sagração da palavra literária, o que fica perceptível quando se desvenda os artifícios discursivos utilizados pelo narrador-protagonista ao contar a sua história. Desse modo, paralelamente a essa questão do corpo físico em ruínas, é fundamental refletir sobre a questão da linguagem, que é o meio pelo qual o personagem consegue galvanizar o passado e contar a sua história via barbárie. De certo modo, é o que aponta Nunes ao propor a seguinte reflexão acerca da obra nolliana:

Esse corpo-significante deixa marcas na linguagem, constrói o sentido e é sustentáculo do existir de personagens que transitam na encruzilhada do discurso. Reveste-se muitas vezes o corpo, nas obras do autor gaúcho, de um caráter de anúncio e denúncia, uma vez que sua escrita pressupõe a materialidade da vida em constante sensação de mal-estar, como se a escrita fosse um corpo a superar o insuportável e o interdito (2011, p. 173).

Na linha desse pensamento, tem-se que a linguagem do narrador de *A fúria do corpo* expõe a palavra do corpo e o corpo da palavra, de modo que a relação entre essas duas formas de linguagens torna-se uma das saídas para a reelaboração da narrativa moderna, alegorizada no corpo do andarilho, protagonista do romance. Isso leva a um modo de narrar que não se volta para um aprendizado sobre a vida, algo que os narradores tradicionais buscavam, mas para uma reflexão acerca da constituição do próprio homem e seu mal-estar na contemporaneidade, bem como acerca da função da linguagem e do corpo em todo esse contexto de excesso cultural. Assim, essa linguagem representa um meio de resistência do homem e de salvação do mundo por intermédio da palavra. Sobre esse assunto, Rouanet traz a seguinte reflexão:

O homem novo tem que emergir das ruínas do antigo. A cultura tem sido, historicamente, a cultura dos vencedores. O esvaziamento da tradição não é necessariamente um mal, pois enquanto arquivo da injustiça, ela contribui, de certo modo, para perpetuá-la. Anjo da destruição, o *Angelus Novus* não é somente um redentor, mas também um iconoclasta, que para recompor os escombros que se acumulam à sua frente tem que reduzir a escombros os monumentos dos vencedores. Ele tem afinidades com o “caráter destrutivo”, que segundo Benjamin “transforma o existente em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa dos caminhos que nelas se formam” (1981, p. 52-53).

Seguindo esse raciocínio, e conforme as reflexões de Benjamin, tem-se que o modo de narrar desse narrador bárbaro não anula a memória do passado, mas a recria por intermédio da galvanização via linguagem, que surge em meio aos escombros e ruínas dessa tradição. No romance, isso fica manifestado a partir das constantes referências a textos canônicos, tais como o mito de Afrodite, passagens bíblicas, como a da Santa Ceia, escritores, como Fernando Pessoa, e, até mesmo, referências à música clássica e às artes plásticas. Assim, *A fúria do corpo* insere o leitor em um texto que focaliza a produção do discurso do narrador bárbaro, de modo que expõe uma linguagem poética, que se constitui como um elemento resultante das relações entre a linguagem decaída, humana e sagrada, construídas a partir de um processo de desnudamento do corpo e da galvanização da linguagem proposta por esse tipo de narrador.

3.2 O DISCURSO “BÁRBARO”

A linguagem narrativa de *A fúria do corpo* configura-se a partir de um discurso que se dá, principalmente, em primeira pessoa, no qual um personagem anônimo expõe, ao mesmo tempo em que vive, a sua vida e sua peregrinação ao longo das ruas da cidade do Rio de Janeiro. Paralelo a esse modo de narrar, esse discurso, por vezes, se desdobra em narrações em terceira pessoa, de modo que o protagonista narra as passagens da vida de outros personagens, bem como há, também, personagens que retiram do narrador-protagonista a sua voz e passam, eles mesmos, a enunciar a sua própria história ou a de outros personagens, como se deles fossem a voz principal do romance.

Desse modo, o discurso narrativo é construído segundo uma sobreposição de vozes – da qual se sobressai a do narrador-protagonista – que propõe uma resignificação da forma narrativa aliada à linguagem. Esse modo de narrar constrói-se dessa maneira por se constituir a partir de um processo duplo que engloba uma causa e consequência. Tem-se a causa ao

entender-se que o discurso narrativo carrega em sua forma uma saída para a narração, que ocorre paralelamente à intertextualidade, apontando um caminho trilhado pelo narrador para lidar com a própria construção narrativa e a falta de experiência que lhe é inerente. A consequência ocorre, pois, aliada à questão da falta de experiência partilhável, evidencia a fragilidade e, ao mesmo tempo, a singularidade do discurso do protagonista.

Portanto, essa mistura de discursos revela uma narrativa elaborada a partir de algumas variações de vozes, que, unidas ao discurso do narrador bárbaro, esse catador de sucatas narrativas espalhadas pelo romance, constitui o processo de galvanização do ato de narrar em si, isto é, da forma com que todo o conteúdo do romance é enunciado. Tal mescla demonstra a dificuldade desse narrador em pôr a sua narrativa em palavras, uma vez que demonstra a sua falta de experiência compartilhável e, também, a sua não resignação em relação a esse aspecto. Por isso, ele esgarça o discurso, tal como o faz com seu corpo, para que outros personagens ganhem voz e, desse modo, possam encontrar um lugar narrativo. Tal lugar, seguindo esse raciocínio, é uma narrativa de galvanização, que, parafraseando a ideia de choque proposta por Adorno (2003, p. 58), encontra no choque da linguagem a transcendência estética que reflete o desencantamento do mundo.

Exemplo desse aspecto pode ser verificado quando o narrador-protagonista prostitui-se pela segunda vez com um mesmo homem e tem com este um diálogo que tende ao vazio:

Nessa segunda noite o homem não ficou impaciente: gozou, encostou a testa na minha nuca, retirou pouco a pouco o pau da minha bunda, um carinho inegável transportando cada movimento [...] Sei porque você sofre falei assim que nos deitamos. Ele respondeu por quê? Respondi não sei por que você sofre. Toquei nele. Era uma coxa. Ele respondeu fica aqui. O tempo que você quiser. Vá ficando. Respondi tenho uma mulher que eu amo acima de mim próprio. Respondeu como se chama? Frodi respondi. Frodi? Frodi. Afrodite completei. Afrodite? Fica sendo Afrodite porque já perdi seu próprio nome. Por quê? respondeu. Tenho um desejo respondi. Afrodite? insistiu. Afrodite sublinhei. Você vai sonhar ele disse assim um pouco sem sentido. Se eu sonhar te incomoda? pensei alto e quase me arrependi. Nesse momento ele já estava em cima de mim e me fazia perder qualquer recato em troca de mais três mil cruzeiros. Então somos só nós dois falei. Nesse instante a luz voltou e a cantata de Bach, “Actus Tragicus”, reapareceu como do nada. Esse conforto e a minha última etapa balbuciei quase que paralisado. 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. Era uma rosa respondi com o coração todo doído. Era uma rosa. A luz acesa e eu disse então a luz está acesa. Retirei bruscamente o lençol de cima, e o que apareceu foram dois corpos. A imensa noite era imensa. Não, a imensa noite era tão fugaz que não quis aceitá-la e me levantei, fui pra sala, vesti a roupa, saí sem fechar a porta (p. 112-114).

Têm-se, no excerto acima, duas vozes amalgamadas em um único discurso, que é elaborado pelo personagem principal. Nesse discurso, os elementos gramaticais são rompidos em favor de uma narração acelerada, que revela um diálogo fragmentário, formado a partir de pequenos períodos: “Frodi? Frodi”, “Por quê? respondeu. Tenho um desejo respondi”. Esses fragmentos discursivos demonstram o distanciamento emocional entre os dois homens, bem como insinuam a presença de um diálogo pragmático que, dada sua objetividade excessiva, aponta para a nulidade que constitui o discurso de ambos, uma vez que não há nada que possam compartilhar a não ser o próprio corpo. Nesse sentido, assim como o corpo transita entre o decaído, o humano e o divino, a linguagem segue caminho semelhante, revelando-se decaída a partir do uso de termos como “gozo”, “pau” e “bunda”. Ela também apresenta-se humanizada enquanto elemento de comunicação básica, tornando-se até afetiva a partir da manipulação do signo “rosa”. Em seguida, eleva-se por força desse trabalho de manipulação com as palavras, auxiliada pela entrada da música, da esfera erudita, e atinge um patamar poético, considerando-se os demais recursos literários, tais como a oposição entre claro e escuro (“a luz acesa” e a “imensa noite”), a ausência de marcadores de diálogo, que permite a união da voz de ambos, iconizando no corpo do discurso os corpos envolvidos na cena.

O trecho, ao constituir-se a partir da ausência de um diálogo profundo, forma-se a partir de cacos da comunicação, revelando o silêncio que amedronta o interior dos personagens e, ao mesmo tempo, revela o próprio silêncio textual, uma vez que a fala de ambos se instaura no acontecimento do vazio que espelha a relação entre os dois. Por isso, a narrativa desse encontro desdobra-se em uma cena anticlimática, na qual se fala praticamente sobre nada: um nome, o ato de sonhar, uma rosa, a luz, a noite. Sobre esses tópicos, o próprio enunciado proferido pelo narrador espelha um vazio, pois é elaborado a partir de elementos antitéticos: conhecer ou desconhecer a razão do sofrimento, permanecer no apartamento ou abandoná-lo, a abreviação da palavra Afrodite ou sua pronúncia completa, prostituir-se mais uma vez ou não se prostituir, o escuro da noite em oposição ao claro da luz, a imensidão da noite contra a fugacidade da relação.

Nessa construção ambígua, o silêncio que compõe o trecho, contudo, não se caracteriza pela ausência do ato de fala em si, mas pela ausência de verdades presentes nessa fala, uma vez que o que é referenciado já não veicula um saber propriamente dito e, tampouco, direciona-se a outro objetivo a não ser o da função comunicativa. Nesse sentido, a menção ao “Actus Tragicus”, cantata elaborada para funerais, surge, junto com a luz, como o

elemento restaurador da consciência do protagonista, que parecia entorpecida pela escuridão do gesto pragmático, como ocorria com seu corpo em relação ao registro civil que carregava. Em certo sentido, é como se, ao ouvir a música para a morte, o narrador reconhecesse o aprisionamento momentâneo de sua linguagem em um diálogo rotineiro, no qual o falar está ligado a uma função instrumental, e, por isso, rompesse com o silêncio da cena ao escandir as sílabas da palavra “rosa” e, logo em seguida, fugir do apartamento. Com isso, podemos entender, conforme aponta Souza, que para esse narrador, quando a palavra mostra-se como um mero aparato técnico, “ela se lhe parece desgastada e empobrecida, evidenciando que para o personagem literário a fala que traz em si uma intenção é a fala oposta àquele que ele anseia, que é livre das associações diretas intentadas no mundo da ordem” (2010, p. 85-86).

A ação de escandir a palavra já não é mais apenas a de pronunciá-la, dando destaque para as sílabas, mas torna-se um modo de retirar da palavra justamente a sua pronúncia pragmática, que seria curta, e esticá-la em uma tentativa de atribuir a tal significante um novo sentido e um novo som. Portanto, quando ele, narrador, pronuncia esse vocábulo, este deixa de ser apenas um representante sonoro da flor em questão, mas um reflexo do próprio corpo e interioridade do protagonista, ambos sem destino, como se em busca de sentido diante da situação em que se encontravam. Por conta disso, logo em seguida, o dono do apartamento dá continuidade a essa fruição poética motivada pelo verbo “escandir”, movendo o discurso para o plano tautológico: “uma rosa é uma rosa”. Nesse campo da ambiguidade, faz uma referência intertextual ao famoso poema de Gertrude Stein. Mas, em seguida, amparado pelo mesmo estatuto da tautologia, devolve à palavra o seu sentido usual: “uma rosa é uma rosa”. Esse estado causa no narrador-protagonista certo desconforto, afetando o seu aspecto físico e emocional: “era uma rosa respondi com o coração todo doído”. Para retirar-se desse estado que o anula, cabe ao narrador-personagem, entre a luz acesa e a sombra da noite, desvelar os corpos físicos, que trazem consigo a libertação do corpo-linguagem, o que é concretizado pela fuga do apartamento.

No âmbito dessa confluência de vozes presentes no romance, há um momento em que, durante os festejos do carnaval, Afrodite e o protagonista estão em um dos quartos do Copacabana Palace. Nesse lugar, Afrodite recebe do protagonista a sua posição de narrador, tomando-a para si, como se o que fosse falado precisasse esvair-se por necessidade:

É madrugada ainda quando acordo e vejo Afrodite pegando a cortina adamascada no escuro do quarto do hotel, diz que lembra uma pequena história lida há muito não sabe onde, mas uma pequena história que a deixou intrigada assim sem saber por que, uma pequena história com um trecho que

se passava no Copacabana Palace, ela recita a pequena história de cor, desconfio até que ela conta agora com os olhos postos além de qualquer coisa:

Ela se sente uma rosa perfumada. Em algumas datas sente-se rainha. Como hoje: veste-se na frente do espelho, passa lentamente a escova no cabelo, soberana a imagem. Loura e rainha. A criada lhe traz um banco para que ela loura e rainha se sente para calçar os sapatos. Debruça-se para calçá-los e choca-se por um instante com o espelho que a revela figura apetecível [...] (p. 158-159).

O que, de imediato, chama a atenção do leitor é a diferença do tom narrativo na mudança de um parágrafo para outro, evidenciando que a história contada deixa de ser enunciada na voz do protagonista e é passada para a voz de Afrodite. Observa-se que não há sinais gráficos que configuram a fala da amante do personagem principal, tais como aspas ou travessão, mas somente o anúncio da fala de mulher a partir dos dois pontos. Portanto, o que torna claro para o leitor que se trata de Afrodite contando a breve narrativa é a desaceleração do ritmo e a utilização de alguns termos específicos, bem como o contexto em que essa história foi enunciada.

Sobre o primeiro aspecto, o ritmo, vê-se que o narrador principal do romance, antes de passar a voz para Afrodite, elabora o seu discurso sem grandes pausas, falando-o ininterruptamente, sem o uso de pontos finais, apenas demarcando-o com a presença de vírgulas. Por sua vez, o discurso da outra personagem é organizado a partir de orações pouco extensas, o que contribui para o destaque que é dado à beleza da personagem sobre a qual se fala, Ana, uma mulher casada, mas que mantém um romance com outra mulher, Cat, que “é clara, veste um robe acetinado, alta, fala inglês” (p. 158). Nesse sentido, ganha ênfase o segundo elemento que indica a mudança do tom da narração: a presença de adjetivos que destacam a sobriedade e o comedimento da personagem Ana. Com isso, “rosa”, “rainha”, “soberana”, “loura” e “apetecível” são signos cujos sentidos apontam para uma narrativa que, oposta à maneira de narrar usual do protagonista, destaca elementos do alto, revelando uma personagem que pertence a uma classe social elevada, como de fato pertence a personagem dessa pequena narrativa, o que é reforçado pela menção à criada da mulher.

Além do mais, é fundamental reforçar a ligação entre a voz do protagonista e a voz de Afrodite, levando-se em consideração o momento em que esta recebe daquele o espaço para narrar. Trata-se de um momento em que Afrodite está imersa em seus próprios pensamentos, como se uma lembrança viesse-lhe à mente assim que toca a cortina do quarto do hotel. Consequentemente, trata-se de uma narrativa que surge não da pulsão, como ocorre com o protagonista, mas do inconsciente de Afrodite, que lhe aviva lembranças até então esquecidas.

Esse aspecto é destacado pelo próprio narrador-personagem quando, antes de dar a voz à amante, destaca o olhar dela imerso no vazio: “conta agora com os olhos postos além de qualquer coisa”. Assim, como não vem da pulsão, mas do inconsciente, esse aspecto fica manifesto na linguagem por meio de uma enunciação construída aos poucos, como se cada frase fosse dita não apenas para descrever a personagem Ana, mas para trazer ao leitor o processo no qual Afrodite lembra-se dessa breve história. Trata-se da história de uma mulher que, como afirma Ana em diálogo com Cat, distancia-se de seu marido, o qual a trai com outras mulheres, e reconhece a sua homossexualidade, aspecto que a deixava confusa por não saber se estava ligado, necessariamente, à morte do pai:

Ele tem uma voz que me acalma mas eu não a desejo, a voz. É tão parecida com a de meu pai que às vezes penso que é papai quem está falando e lembro de papai morto na poltrona, o furo da bala na testa. Sabe, Cat, não chorei, simplesmente não acreditei e pensei em outra coisa. Pensei que um dia eu seria exatamente a mulher que sou. Lembro que as pessoas choravam em volta e eu apenas pensando. Pensei que eu estava custando a ficar mulher, que na praia olhava para as outras mulheres e me sentia oprimida. Pensei tanto... (p. 160-161).

Todavia, ao fim dessa narrativa, nota-se que, novamente, o seu tom é modificado. Nesse contexto, estando as duas amantes, à noite, passeando na praia, um homem negro surpreende-as e, em meio a gestos e sons incompreensíveis devido à sua surdez, ele dá a entender que ambas precisam acompanhá-lo para que consiga disfarçar-se por alguma razão, que elas desconhecem:

_ Quem sabe somos reféns, era o que me faltava numa viagem ao Brasil – é o que diz Cat num inglês nervoso mas ainda irônico.
 _ Não me parece um assalto – sugere Ana tropeçando.
 _ Não me parece nada previsível – pondera Cat.
 _ Mas nada disso é verdade – sentencia Ana com vontade de morrer.
 E incisiva como nunca conseguira continua:
 _ Nós estamos aqui sozinhas sem ninguém, debaixo de uma noite que promete chuva, olha aquela mancha roxa lá no céu, olha isso aqui olha.
 E quase se desafinando toda tal o inédito prisma resolutivo quase ordena:
 _ Vamos sentar aqui e desistir de tudo!
 A pequena história acaba. Afrodite volta para a cama. Dormimos... (p. 161-162).

Em seu derradeiro momento, a narrativa contada por Afrodite vai adquirindo um tom mais veloz, de modo que o diálogo entre as mulheres é composto por frases curtas, nas quais não há espaço para divagações, mas para especulações acerca do que está acontecendo:

“quem sabe somos reféns”; “Não me parece um assalto”; “não me parece nada previsível”. Em meio a essas frases especulativas, há apenas uma afirmação que vislumbra o destino das personagens: “Mas nada disso é verdade”. Ao mesmo tempo em que é acompanhada por uma descrição da psique da personagem Ana, que se mostra “com vontade de morrer”, tal frase indica uma projeção ficcional que se manifesta por dois aspectos: o primeiro, pela quebra do contrato ficcional, instaurando a dúvida se o que foi contado é verdade ou invenção, quando Ana “sentencia” que “nada disso é verdade”. Já o segundo aspecto dessa projeção ocorre quando a própria narrativa encarrega-se de estabelecer um segundo contrato ficcional, projetando-se, ironicamente, como uma recriação paródica do conto *Cinderela*: “– Você é criança. A minha criança. A Cinderela dessa noite... Minha criança. Vem cá, minha criança, reparte comigo essa beleza, senta aqui, deita a cabeça assim, vou cuidar de você” (p. 160). Por esses dois aspectos a história contada por Afrodite gera uma perspectiva dupla, de modo que a personagem Ana pode figurar-se como um duplo de Afrodite e, como consequência disso, a própria história narrada termina por situar esta personagem como um ser ficcional, sendo que isso se deve à instauração do segundo contrato ficcional – a referência paródica ao conto de fadas – e à sua posterior quebra, o questionamento da veracidade daquela história.

Entendendo-se, nesse contexto, que a voz de Ana é a mesma de Afrodite, pois esta é a narradora, portanto a dona, de fato, da voz, e a outra é quem, pela relação enunciado/enunciação, tem sua fala apresentada, é possível afirmar que essa micronarrativa dentro do romance abre uma fresta dialógica no discurso narrativo a partir da sobreposição de vozes não apenas no plano do enunciado, mas também da enunciação. Assim, as duas projeções instauradas a partir da afirmação de que nada é verdade são complementadas pela outra fala de Ana, quando reconhece a insensatez da situação narrativa instaurada: “Nós estamos aqui sozinhas sem ninguém, debaixo de uma noite que promete chuva, olha aquela mancha roxa lá no céu, olha isso aqui olha”.

Nessa afirmação, nota-se que Ana reconhece o seu aspecto ficcional, pois percebe, o que pode ser verificado a partir do tom irônico de sua fala, a cenografia do espaço narrativo em que se encontra, o que é reforçado pelo uso do imperativo “Olha”, indicador de surpresa e indignação frente ao contexto em que está submetida. Esse reconhecimento é complementado por Afrodite que, enquanto sujeito que enuncia a história, percebe a rigidez de sua narrativa, pretensiosamente semelhante, em um momento inicial, ao modelo clássico, rompendo com essa estrutura conforme o enredo de sua ficção avança. Assim, ela questiona essa estrutura ao

parodiar o conto de fadas de Cinderela e, principalmente, ao fazer com que sua personagem desconstrua a própria narrativa da qual é personagem.

Nesse contexto, o desejo de morrer de Ana indica não apenas o seu reflexo interior, pensando-se na sua intenção de morte, mas do retorno da consciência narrativa de Afrodite dentro do contexto da narração do próprio protagonista-narrador. Nesse sentido, reconhecendo a insensatez da situação instaurada, cabe tanto a renúncia da própria existência, quanto da narrativa, o que culmina na afirmação final, em que a voz de Ana soma-se à de Afrodite e ambas sentenciam: “Vamos sentar aqui e desistir de tudo!”. No caso de Ana, trata-se da desistência da vida em busca de um afastamento do desconforto do mundo, que consiste na morte do pai, no distanciamento do marido infiel, na dificuldade de aceitação da própria homossexualidade. Já no caso de Afrodite, trata-se da desistência da narrativa em seus tons convencionais e aceitação de um discurso calcado, como dá a entender o final, em um questionamento da forma.

Na realidade, Afrodite apega-se a esse questionamento da forma e à necessidade da fala, enquanto linguagem, como meio de permanência da vida. De fato, se entendermos, conforme foi discutido até aqui, que em Noll o corpo-físico e a linguagem são dois significantes indissociáveis, de maneira que esta complementa a experiência daquele, é possível afirmar que o apego à linguagem é fundamental, pois se trata de um elemento de manutenção da própria vida. Por isso, tanto o protagonista do romance, quanto Afrodite aderem à fala, metonímia da linguagem, como forma de sobrevivência diante desse mundo ficcional em que estão imersos.

O falar compulsivo, dessa maneira, é o elemento que dá sobrevida, talvez até sentido, às suas existências enquanto sujeitos. Assim, é possível afirmar que a fala deixa de ser um mero aparato instrumental e torna-se uma manifestação orgânica, fazendo com que a palavra enunciada seja um corpo revolucionário que “revela imagens, desvela artificios, permite aproximações, sensações, substituições, ambiguidades, analogias, transposições, reversões” (NUNES, 2009, p. 4). Em outros termos, o falatório dos personagens substitui o papel do corpo-físico e permite ao sujeito narrativo encontrar-se, também, diante de seu próprio silêncio interior. Esse sujeito, assim como manifesta os artificios de sua fala, encontra-se em um estado caótico e de nulidade, vislumbrando como saída para a sua crise interna apenas esse discurso que, dado seu papel revelador, evidencia “a subjetividade a qualquer custo na busca de reordenar a mente, que se encontra a gritar nesse mundo caótico de opções” (NUNES, 2009, p. 4).

Nesse sentido, a linguagem, por intermédio do ato de fala, torna-se análoga ao corpo na medida em que o ato de perambular manifesta-se, também, na fala dos personagens, que, por também não ter um fim teleológico, é produzida segundo a ordem do impulso da sobrevivência:

Afrodite fala sem parar feito sozinha como se só pudesse viver falando, o que a mantém viva é essa fala interminável, se essa fala estancasse Afrodite não teria mais razão-de-ser já que se investiu como transmissora do Sagrado Silêncio, da mais brutal concórdia, ninguém há de profanar o corpo onde corre o fluxo da humana fala, ninguém profana a fala canalizada na pequena vida de Afrodite, genuína, pura, fala-fala-fala como se já não falasse tal o instantâneo entre a intenção e a mensagem, e essa fala ameaça porque pode-se entrar nela como num barco e se perder a paisagem [...] o que Afrodite diz não são palavras, são sons que fundem sua existência à existência de tudo (p. 265-266).

Portanto, Afrodite passa a ter sua existência sustentada pelo discurso, que, por seu aspecto incessante e verborrágico, retira a palavra do seio da comunicação, inserindo-a em um contexto no qual o falar torna-se sinônimo de silêncio, uma vez que já não há mais sentido na fala, isto é, já não há mais significado, mas apenas o som, esse significante permanente que, embora pronunciado, não almeja nenhum objetivo comunicativo, mas tão somente o da sobrevivência do ser e do pouco que lhe resta de corpo. Nesse paradoxal silêncio falado, Afrodite, devido sua característica falante e em virtude do aspecto mítico do seu nome, passa a ser “transmissora do Sagrado Silêncio” e, por isso, torna tal silêncio, também, sacralizado.

Recorrendo a Blanchot (1997, p. 298) – para quem “o silêncio, o nada, isso é essência da literatura” – é possível afirmar que, ao sacralizar o silêncio, tornando-se mensageira deste e, conseqüentemente, da própria literatura, Afrodite atribui à palavra um *status* divino, o que é reiterado pela impossibilidade de profanação, tanto do corpo quanto da própria linguagem, esta aqui representada pelo signo “fala”. Nesse sentido, ganha destaque a relação significante/significado desses dois elementos quando, ao explicitar a divindade presente na fala literária de Afrodite, o protagonista evidencia a inseparabilidade desses signos em virtude de uma profanação, que é impossibilitada não apenas pela presença do fluxo de fala no corpo, mas também em decorrência do pouco de vida manifesta na fala: “ninguém há de profanar o corpo onde corre o fluxo da humana fala, ninguém profana a fala canalizada na pequena vida de Afrodite”.

Além disso, deve-se destacar, conforme enuncia o narrador-protagonista, que entre a intenção da fala de Afrodite e a sua mensagem propriamente dita já não há mais nenhum

espaço em branco. A ausência desse ínfimo instante entre pensamento e a ação leva a um silêncio protagonizado, contraditoriamente, pela fala, que dado seu caráter ininterrupto e desvinculado da consciência, leva adiante um discurso que “fala-fala-fala como se já não falasse”. Quando isso ocorre, escapa ao discurso e, por conseguinte, à própria narrativa as suas funções instrumentais, ou seja, o ato de falar já não mais traz em seu bojo uma comunicação efetiva, da mesma maneira que o discurso narrativo dos personagens perde seu caráter utilitário, de ensinamento, afastando-se ambos, portanto, da noção de linguagem decaída teorizada por Benjamin, bem como da noção de narrativa tradicional. O resultado desse afastamento é uma fala cuja essência constitui-se na presença do signo enquanto puro significante, o som que une a natureza humana à natureza das coisas: “o que Afrodite diz não são palavras, são sons que fundem sua existência à existência de tudo”. Assim, os signos que ela utiliza, presentes até mesmo em seu “nome”, metaforizam a união do homem a esse complexo, que é composto pelo humano, o mundano e o sagrado, os elementos que constituem a linguagem no romance em seu sentido dúbio, isto é, a linguagem do corpo e a linguagem literária.

Considerando-se, a partir do exposto, o que ensina Benjamin acerca da linguagem do homem e da linguagem em geral, é possível afirmar que é o significante que une o homem às coisas, pois é por meio da palavra que o homem conhece o mundo e dá-lhe sentido, ao mesmo tempo que dá sentido à sua própria existência. Assim, o sujeito cumpre a tarefa dada a ele por esse Deus hipotético, reconectando-se, conseqüentemente, ao plano divino. Entretanto, no contexto da tagarelice humana, da linguagem decaída, isso só pode ser alcançado quando há a utilização dessa fala no discurso literário, pois esta busca o sentido profundo das coisas, remetendo-as, novamente, ao seio puro da linguagem. Portanto, dentro de *A fúria do corpo*, quando os personagens apegam-se à fala interminável, sem divisão entre intenção e mensagem, é justamente para não caírem na tentação da palavra instrumental, e, assim, aproximarem-se do elemento divino por meio da palavra em sua plurissignificação, culminando em uma sagração do corpo e da linguagem poética.

Para tanto, o narrador busca em seu discurso a opacidade do referente, inserindo a palavra enunciada em contextos que despedaçam o sentido usual, aquele imediatamente remetido pela comunicação, para a construção de novos significados, que só podem ser encontrados a partir da complementação do trabalho crítico da obra. Assim, a enunciação da palavra nesse romance é crucial, pois, em vez de comunicar o objeto, acaba por substituí-lo e, nesse caminho, acaba por quase eliminá-lo. Por isso, o corpo físico é o referente tornado

opaco, sem que, no entanto, ocorra um abandono da linguagem, o que faz com que a narrativa esteja incrustada no discurso em sua função poética. Daí a afirmação de que o corpo em fúria demonstra não apenas a experimentação do corpo em suas últimas consequências, mas aponta para “a fúria da linguagem”, isto é, a função poética elevada a níveis extremos tal qual como ocorre com o corpo. O caráter poético da obra é o elemento que dá voz, que corporifica a consciência da linguagem, sendo que o termo “corporifica” ganha ênfase, pois isso ocorre de duas maneiras: no sentido de (de)formar o corpo e de construção da narrativa. Por isso, a necessidade de falar, como um elemento vital no romance, gera a tensão entre significante e significado, o que engloba um consequente questionamento das palavras e seus sentidos, bem como um questionamento da forma.

No que diz respeito às palavras, seu sentido profundo é buscado pelo protagonista por meio de expressões que indicam um movimento que “tateia” os significados, buscando aqueles que melhor se adequam à palavra enunciada ou ao contexto em que ela é proferida. Portanto, é a indeterminação que conduz a narrativa por meio de expressões como “se fosse”, “parecia que”, “como se”, demonstrando a necessidade do protagonista em reencontrar sentidos em sua própria enunciação:

Solto o pássaro morto na calçada, tenho a impressão de que a força ainda se retém cá dentro, temo já ter encarnado no ar, sou difuso e já talvez ninguém me perceba, talvez passem por dentro do meu corpo, talvez fodam no espaço hipotético que ocupo, talvez alguém se apunhale aqui dentro, talvez até erga a taça e brinde, talvez aqui dentro alguém interfira na realidade – o que já não posso empreender tal minha diluição no incolor do ar, talvez já nada seja que não uma ideia se alimentando sozinha neste instante e que no instante seguinte já esteja gangrenada na mais absoluta ausência (p. 243-244)

Nesse trecho, tem-se a incerteza do que se conta, sendo que essa ação reúne tudo o que foi dito até aqui: a difícil relação com o narrar, a ação de catar fragmentos espalhados pelo texto, a tentativa de reunir esses fragmentos, o afastamento do sentido imediato, e a busca pelo novo sentido, que ainda não está bem delineado, já que se trata de uma ação em desenvolvimento, uma vez que o protagonista peregrina espacialmente – pensando-se nos lugares pelos quais transita, buscando experimentações pelo corpo – e figurativamente, pensando-se na busca pela atribuição dos sentidos das palavras. Metaforizando todo esse jogo, esse trecho é construído a partir da relação entre dois elementos: a força, aspecto concreto que representa o próprio corpo, e a encarnação, que dado seu caráter abstrato, representa a vagueza da fala do narrador e seu aspecto difuso. A relação entre esses dois polos, metonímias

das relações entre a vida e a morte, o baixo e o alto, é o que gera a incerteza da enunciação, corporificada na narrativa pela repetição exaustiva do signo “talvez”. Consequentemente, o conteúdo narrado transita entre esses dois elementos, porém não evidenciando a distância entre ambos, mas sua aproximação, o que é corroborado pelo fato de que sempre são contrapostas duas possibilidades que, apesar de antagônicas, complementam-se, dialeticamente.

Desse modo, embora o protagonista não seja notado, “talvez ninguém me perceba”, o seu corpo “etéreo” ainda é passível de interação: “talvez passem por dentro do meu corpo, talvez fodam no espaço hipotético que ocupo”. Da mesma maneira, no contexto da vida e da morte, o suicídio, “talvez alguém se apunhale aqui dentro”, é tomado como uma ação merecedora de festejos: “talvez até erga a taça e brinde”. Essas relações antagônicas, por fim, culminam em uma reflexão sobre a própria constituição do eu que narra, pois ao perceber-se manipulador daquilo que fala, compreende que sua enunciação líquida já não é capaz de moldar o discurso, dada a sua diluição: “talvez aqui dentro alguém interfira na realidade – o que já não posso empreender tal minha diluição no incolor do ar”.

A repetição do vocábulo “talvez”, instaurador da dúvida de tudo o que é narrado no trecho, enuncia uma última imprecisão, concentrando as demais. Trata-se da indeterminação da palavra “ideia”, que desliza o seu sentido, passando a se referir à própria constituição da palavra narrativa, aquela que interfere na realidade do texto, porém com a qual o narrador já não consegue operar. Assim, o leitor é colocado diante da indeterminação da própria palavra e de seu sentido, que se alteram na mudança de pequenos instantes ficcionais: em um determinado momento estão plenos de sentido, alimentando-se sozinhos; em outros, porém, metamorfoseiam-se em signos isolados, gangrenados “na mais absoluta ausência” de sentido.

A indeterminação da palavra é cerceada, constantemente, pela própria indeterminação do modo de narrar, o que é expresso pela alteração do modelo discursivo de uma narrativa tradicional. Desse modo, é comum que o narrador-protagonista mude seu meio de enunciação, elaborando a história que conta não a partir de afirmações, mas a partir de incertezas, que cerceiam a relação corpo e linguagem em busca de uma significação profunda:

a carreira da vida é um constante assombro quando nos vemos assim de repente frente ao Mar a sós com ele e nos perguntamos: sou eu este que olha o Mar em meio à jornada? sou eu este momento com um passado que desconheço? sou eu à deriva ou me construo? sou eu o meu passado ou ele não passa de uma ferida para sempre coagulada? sou eu o meu presente? e este instante assim avulso, sou eu? a quem pertenço se não aos elementos? recordar é viver? ou tudo não passa de um mesmo ai? sou um elo da força ou

uma ameba incrustada num vão do Universo? faço parte? tenho futuro? alguém me chama? alguém me reclama? alguém me resgata? alguém me ilude com a voz aliciadora? alguém me mata me consome? alguém me toca? me ilumina? me desgasta? alguém se disfarça sob a capa das coisas? alguém me convence? me distrai? alguém me olha daí onde ninguém está? sou eu próprio esse alguém? há mais alguém no ar? e se houver responde? a solidão é fruto da derrota ou condição dos vivos? alguém é alguém ou ninguém se habilita? alguém redime? é parte de mim? a verdade repercute de alguma forma na ilusão? a mentira resiste? e a mentira existe? o estado de injustiça em que padecem os homens serve a quê? há sentido à espera? por quais vias se trilha a transformação do corpo e da alma? há sentido? o dia virá? – rogando por todas as perguntas eu me inclino, depois entro no Mar sem tirar a roupa (p. 176-177).

Ao elaborar a narração por meio de indagações, o narrador debruça-se sobre as sucatas que constituem a sua própria identidade, bem como sobre as sucatas que lhe tornariam possível elaborar a narrativa a partir de um todo coerente, o que, dependendo das respostas que obtivesse para as perguntas, lhe permitiria apegar-se ao modo de narrar clássico. Entretanto, essas perguntas, que buscam escavar e revelar a interioridade, não chegam a ser respondidas, e a ausência de respostas torna-as mais um processo de desconstrução do sujeito e do seu discurso do que, necessariamente, uma revisão de valores que a cena descrita poderia, em uma leitura superficial, propor.

O mecanismo que envolve a desconstrução do sujeito pode ser observado devido aos questionamentos referentes aos processos que moldam a identidade do ser, o que envolve, dentre outros aspectos, o questionamento da memória: “sou eu este momento com um passado que desconheço?”, “sou eu o meu passado ou ele não passa de uma ferida para sempre coagulada?”; da relação com os outros: “alguém me chama?”, “alguém me ilude com a voz aliciadora?”, “alguém me convence?”; e da própria reflexão acerca da existência: “a verdade repercute de alguma forma na ilusão?”, “o estado de injustiça em que padecem os homens serve a quê?”. Problematizados, esses elementos não chegam a constituir uma solução harmoniosa, uma vez que, sem respostas, não permitem ao sujeito elaborar a sua narrativa pessoal e, assim, retira-lhe da salvaguarda de sua própria tradição. Afastado da ilusão das respostas, uma vez que questiona o próprio sentido de verdade, “a verdade repercute de alguma forma na ilusão?”, o narrador-protagonista realiza tantas perguntas não para ensinar, mas para problematizar a noção de interioridade. Assim, desfaz-se dela por não encontrar respostas, mas apenas outras perguntas que revelam a consciência central, como aponta Oliveira (2004, p. 12), de reconhecer a construção da identidade e reconhecer-se como a própria construção. Segundo a autora, somente essa consciência permite aliar a possibilidade

de (des)construção com a consciência da falta de experiência partilhável, aspecto explorado no romance e que conduz a sua elaboração estética.

Por isso, paralela à desconstrução da interioridade do sujeito, tem-se a desconstrução do discurso narrativo, em primeira instância, no distanciamento de afirmações para a elaboração a partir de um discurso interrogativo. Isso indica que a proposta do narrador está mais próxima da problematização do que, necessariamente, de uma elaboração estética que visa o ensinamento e a construção de valores sociais adquiridos a partir de sua narração. Assim, o discurso pautado na dúvida, que é tanto do leitor quanto do protagonista, revela um modo de narrar descentrado, que traz para o cerne do romance o incômodo e a impossibilidade de se encontrar significados. Essa descentralização acaba, também, por revelar outra consciência: a do texto enquanto procedimento estético, fazendo com que a palavra seja não apenas um aparato instrumental, com o qual opera o narrador a fim de expor aquilo que diz, mas também o meio de desconstrução e estranhamento da narrativa, o que instaura o caráter poético. Desse modo, da mesma maneira que o personagem-narrador reconhece a construção da identidade e reconhece-se como ser construído, toma a palavra, via linguagem, como meio de construção narrativa e, ao mesmo tempo, de desconstrução de sentido, o que é feito pela tematização da própria linguagem e sua problematização enquanto meio narrativo.

3.3 DA “BARBÁRIE” AO MITO: “A fada fabrica fados”

A fim de tematizar e problematizar o processo de elaboração da narrativa, o narrador-protagonista de *A fúria do corpo* lança mão de dois recursos centrais. O primeiro, como já mencionado, trata-se da desconstrução do corpo social e a conseqüente inauguração de um novo sentido de corpo: um corpo instintivo que, liberto de suas amarras civis, permite-se a uma exploração profunda e convulsiva que o alçará ao nível celestial. Este corpo, agora um significante despido dos sentidos automatizados que até então lhe aprisionavam, encontra na linguagem o seu duplo, de modo que esta, apoiada tanto pelo deslizamento de sentidos, bem como pela fala incessante dos personagens, realiza um processo análogo, no qual a palavra torna-se puro significante em um processo de retorno à própria linguagem ou à linguagem em seu estado primordial.

Transitando entre o humano e o divino, não apenas pelo seu corpo, mas pela própria linguagem, a personagem Afrodite alegoriza todo esse processo, no qual a palavra volta ao

seio primitivo da linguagem. Assim, enquanto metáfora da própria consciência criadora da narrativa, esta personagem restitui aos homens o seu papel na linguagem, que é o de reconhecer a essência linguística das coisas, ou seja, reconhecer o que está entre o ser e o conceito: o significante. Quando faz isso, Afrodite devolve ao homem a sua própria essência espiritual, aproximando-o, novamente, de Deus, tornando o humano e divino.

No romance, esse papel exercido pela amante do protagonista é realizado a partir de uma perspectiva dupla, que aborda essa personagem tanto do ponto de vista do enredo, quanto da enunciação. Sobre o primeiro, a trama desenvolve-se a partir de instantes ficcionais que permitem a Afrodite trilhar um caminho de ascensão, que vai desde a sua concepção e batismo, no início do romance, até a sua deificação, no fim da obra. Paralelo ao enredo, tem-se a enunciação que, por meio de momentos em que essa personagem apropria-se da voz da narração, instaura um discurso metalinguístico que reflete a própria elaboração do romance.

O princípio dessa dupla abordagem da personagem Afrodite ocorre logo nas primeiras cenas, nas quais o protagonista, parodiando a relação entre Jesus Cristo e João Batista, na qual, segundo o mito cristão, este batiza aquele, imita o gesto de João, batizando-a e atribuindo-lhe este nome que, segundo indica, está livre das amarras das significações automatizadas das palavras:

quando numa rua de Copacabana ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca 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 mas contém mantra para todos os aflitos, um nome, um simples nome que adere aos que precisam de um nome, aos que perderam o seu, o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda – mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE (p. 14-15).

Por meio desse ritual de consagração, o narrador protagonista desveste o nome que será dado à sua amante dos sentidos imediatos que ele possa abranger. Assim, o signo “Afrodite” é desautomatizado, de maneira que perde a sua significação primeira e imediata, tornando-se um significante, por assim dizer, puro do processo de significação e aberto a outros sentidos que possam ser incitados, uma vez que seu significado ainda não fora estabelecido dentro da narrativa. Do mesmo modo, à amante é devolvida a sua essência espiritual, que constitui o ser em si e que, devido à profundidade do ser, não pode ser resgatada por nenhum significante, o que explica a distância, nesse início, entre o nome que

representará a personagem e ela mesma. No texto, isso é evidenciado pelo fato de que ela está em estado de graça e, portanto, fora da esfera da relação entre significante e significado, de modo que, assim, “invoca o seu próprio mistério como quem investe de si mesmo”, isto é, investe-se de sua própria essência espiritual.

Os dois elementos centrais desse trecho, o significante “Afrodite” e a própria personagem, são amalgamados por meio da enunciação do protagonista, que culmina na consagração da personagem. Quando toma essa atitude, o protagonista exerce a função dada por Deus aos homens, na esfera da linguagem: nomear as coisas, reconhecendo nelas a essência linguística que as constitui. De certo modo, é possível afirmar que esse narrador reconhece a essência linguística da amante, que é a ele comunicada pela própria personagem. Nesse sentido, ao unir, no fim do trecho, o significante ao ser, o protagonista permite que o signo criado tenha uma acepção que será trabalhada ao longo da narrativa.

Essa nova condição de Afrodite a transforma, portanto, no embrião de toda a linguagem trabalhada no romance, permitindo-a explorar, juntamente com o protagonista, os elementos que compõem e questionam a própria linguagem da narrativa, a partir de recursos metalinguísticos que problematizam dentro da obra. Nesse sentido, no ritual mencionado, essa mulher adentra não apenas na trama, mas também na esfera da linguagem. Desse modo, tem-se que

Afrodite não é mais evocada exclusivamente como mito, e sim como linguagem. Partindo de um esvaziamento do mito, já que sua utilização não carrega unicamente o seu sentido original, a releitura do mito movimenta-se para o nada, lugar que não estabelece um sentido único e absoluto, onde ele não retorna com suas características mitológicas, e sim unicamente como nome, portanto, como linguagem (SOUZA, 2014, p. 7).

Imersa no seio puro da linguagem, no qual significante e significado ainda não estão impregnados com a significação mundana, Afrodite adquire um papel diferenciado, que indicará a sua consciência linguística e questionadora da narrativa. Desse modo, por estar no plano da linguagem, liberta, portanto, do referente, se faz necessário que ela reconheça o próprio ambiente em que está inserida. Esse fato é tematizado, na obra, por meio do reaprendizado do ato de escrever, no qual o protagonista, tal qual um “pastor da escrita”, como ele se intitula, ensina Afrodite sobre o formato das letras, bem como, indiretamente, sobre recursos estéticos, tais como a aliteração e a assonância, iniciando a caminhada de ambos, em especial de Afrodite, na direção dos recursos metalinguísticos:

Pergunto o que é, Afrodite? Afrodite chora e rabisca no chão. Me aproximo de Afrodite, toco seus cabelos morenos escabelados e digo não chore, se você não sabe mais escrever eu serei teu mestre pastor, te ensinarei novamente o alfabeto, o bê-a-bá, cada som tem uma letra, a ave vê o ovo, o dado é de Eduardo, a fada fabrica fados, o homem hesita, o sol sabe do sábado, a carta cata o coração, o rinoceronte rasga a relva, a lâmpada livre é linda, a ilha inaugura o indivíduo, o rei rói o rumo da raça, o a arde no ar, a pica puta padece no paraíso, a foda fulmina a família, a buceta bebe a baba do Beto – pego a mão de Afrodite, dentro dela ponho o lápis e abro um outro papel de embrulho no chão e assim vou guiando com a firmeza da minha mão os traços de Afrodite, com ela vou escrevendo a ave vê o ovo, o dado é de Eduardo, a fada fabrica fados, o homem hesita, o sol sabe do sábado, a carta cata o coração, o rinoceronte rasga a relva, a lâmpada livre é linda, a ilha inaugura o indivíduo, a ilha ilude o indivíduo, o rei rói o rumo da raça, o a arde no ar, a pica puta padece no paraíso, a foda fulmina a família, a buceta bebe a baba do Beto, Afrodite é fiel a seu fogo, o fogo é fato fatal mas sem ele a fibra fica falida e não funciona na Fábula – Afrodite pega gosto e se entrega à rota da minha mão, escrever é navegar (ela confessa cheia de assombro), escrever é ler o que a mão inspira, digo olha a bolinha do o, olha a perna e a coxinha do p, olha as torrinhas do u, olha o pingo espantado do i, olha a cruz do t, olha a sensualidade do s, olha o recipiente raso do v, aperto a mão de Afrodite contra o lápis e eu sou o pastor daquela escrita ainda disforme, traços agudos, angulosos como uma figura raquítica que gritasse o testemunho da guerra, da fome, da destruição [...] (p. 126-127).

De narrador, o protagonista passa a ser, enquanto personagem, um mestre, o alfabetizador de Afrodite. Contudo, o método de ensino escolhido por ele espelha o de composição do próprio livro, isto é, da forma proposta por ele para contar ao leitor as suas aventuras com sua amante. Assim, há um destaque inicial para o que é da ordem sonora e dos significantes, destacando a aliteração e a assonância das palavras, uma vez que as sentenças ensinadas não estabelecem, em um primeiro momento, algum tipo de sentido dentro da situação instaurada, como, por exemplo, em “o sol sabe do sábado”. Do mesmo modo, conforme ambos aprofundam-se no aprendizado, nota-se que, assim como ocorre com eles, que transitam do humano ao decaído, a linguagem ensinada por um e aprendida por outro vai do plano aceitável socialmente, “a ave vê o ovo”, ao chulo e repudiado: “a buceta bebe a baba do Beto”. Nesse trabalho com o signo, reinaugurando um novo percurso que vai do significante ao significado, o fazer poético, apoiado nos recursos da aliteração e assonância, armando-se também da função metalinguística, projeta novas possibilidades de sentidos, a partir de um discurso fragmentado e aparentemente desarticulado, como o que parece indiciar a seguinte construção: “a fada fabrica fados”. Em seguida, como acontece no plano da fábula, o discurso reitera, no plano da enunciação, o mesmo percurso do baixo ao alto: “a pica puta padece no Paraíso”.

Essa relação entre o método de ensino do protagonista e o de composição do livro é reforçada, também, na última sentença ensinada, em que se tem uma espécie de sinopse dos acontecimentos contidos no romance: “Afrodite é fiel a seu fogo, o fogo é fato fatal mas sem ele a fibra fica falida e não funciona na Fábula”. Esse excerto trabalha, em primeira instância, com a sonoridade da letra efe, a mesma de “falo”, enfatizando o elemento sexual que compõe o romance entre Afrodite e o narrador-protagonista e que comanda toda a narrativa. Ao relacionar essas esferas, os sentidos das frases e palavras ensinadas ampliam-se, de maneira que a fidelidade a esse fogo passa a representar a insaciável necessidade sexual de Afrodite, sendo ele fundamental para todo o desenrolar da trama e isto é reconhecido pelo personagem narrador. Em outros termos, a pulsão do sexo é crucial, pois na ausência desta, o falo do protagonista, ou “fibra”, perde sua referência, tornando-se “falida”, termo associado indiretamente a “falo” por meio do radical “fal”, o que acaba por impedir a própria narração, ou seja, a “Fábula”.

Logo, pela enunciação dessas frases soltas, tem-se um plano micro que simula o que ocorre no plano macro da obra. Nesse contexto, o processo de realfabetização de Afrodite é realizado com o objetivo de desautomá-la em relação aos sentidos da palavra dentro da esfera da enunciação, sendo isso feito sob o pretexto de o narrador-personagem ensiná-la a respeito da escrita. O que se tem, por conseguinte, é um microprocesso que espelha o macrotrabalho operado na narração a partir da desintegração do automatismo da linguagem, o que é reiterado pela relação estabelecida pelo protagonista entre o formato das letras e as imagens que suscitam. Desse modo, o processo de alfabetização de Afrodite é realizado segundo um artifício de desconstrução, no qual há um desmembramento dos signos iniciado na retirada das sentenças de um contexto maior, até a desreferencialização quase plena destes, por meio da quebra do significante em sua menor unidade no plano da escrita: as letras.

Em todo esse contexto, o ato de alfabetização realizado pelo protagonista, no nível do conteúdo do romance, pode ser visto como um ato de amor, por meio do qual o narrador restitui para a sua amante uma habilidade perdida. Contudo, no plano de enunciação, trata-se de problematizar a linguagem não apenas para a personagem Afrodite, mas para o próprio leitor, o que permite reforçar a leitura de que o leitor e Afrodite são para o narrador a mesma entidade, algo já manifestado no início da obra, quando o protagonista, em um diálogo que parece ser direcionado ao leitor, utiliza o pronome de tratamento “você”, que, associado ao termo “ela”, causa essa ambiguidade: “vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda

imprevisível deste amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenehe da mais funda decisão” (p. 10).

De qualquer maneira, o ato de alfabetizar adquire, aqui, um duplo sentido: alfabetizar, para esse narrador, é muito mais do que simplesmente ensinar as letras, palavras e frases, pois trata-se de um letramento literário, uma vez que ele ensina por meio da problematização da linguagem, a partir de recursos literários, como a sonoridade, a relação entre forma e imagem e, principalmente, a multiplicidade de sentidos. Entendendo que, ao alfabetizar, o signo torna-se social, pois ele fica a serviço do referente imposto, o protagonista propõe um processo de ensino que usa o plano da expressão não para amarrar o referente, mas para desreferencializá-lo. Esse processo culmina na libertação de Afrodite da própria linguagem, no campo da enunciação, permitindo-a retornar à condição primeira da linguagem, que é a divina ou poética, libertada de toda a significação mundana. Assim, o que acontece com eles, enquanto personagens que são despidos de suas amarras sociais, algo já metaforizado na negação do nome, acontece, também, com a linguagem, na busca desse estado primitivo da palavra, que é poético e mítico. Assim, “a escrita volta-se, então, para o estado anterior e primeiro da linguagem, um estado puro, que mantém o seu sentido original, descoberto do invólucro imposto pela palavra” (SOUZA, 2014, p. 10-11).

Todo esse processo, que liberta Afrodite no plano da linguagem, pode ser relacionado, pensando-se no enredo da obra, ao momento em que ambos os personagens encontram-se em meio aos festejos do carnaval. De acordo com Bakhtin (1987, p. 8), tal festa consiste em uma folia alegórica, na qual ocorre a “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”, de maneira que “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta” (1987, p. 105). Na trama, o fato de estarem em meio a esse festival é simbólico, pois representa uma transição entre os níveis do alto e do baixo, que leva, conseqüentemente, a uma alteração da ordem preestabelecida. Afrodite, reconhecendo esse cenário, vê no carnaval a festa do paganismo, em que o diabo, antes pertencente ao baixo religioso, é elevado a um *status* sagrado, sendo esse o contexto que permite à sua fala, inclusive, postular sobre aquilo que antes deveria estar oculto na linguagem:

bendito seja o diabo fala Afrodite, bendito seja o diabo por ter criado esse pó branquinho esse Carnaval esse paganismo dos sentidos 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 o néctar, bendito seja o diabo (p. 156).

Adquirindo, nesse contexto carnavalesco que permite a abertura de sentidos, um papel diferenciado, uma vez que, segundo o protagonista, “Afrodite é sectária: acha que só matando a ordem nada natural das coisas” (p. 157), essa personagem, por ser uma consciência linguística em meio ao caos da linguagem do romance, liberta-se do referente e do próprio protagonista, abrindo o plano da ficção para outras possibilidades de fabulação e, por conseguinte, de sentidos. Essa abertura é insistentemente anunciada por Afrodite por meio de uma frase em que, quase como um mantra, enuncia diversas vezes durante o carnaval e é destacada em caixa alta, chamando a atenção do leitor para o que parece ser a chave poética do romance: “NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTÃO ESTÁ CONDENADA”.

Intolerante, dentre outras coisas, com a linguagem, Afrodite, por meio dessa fala, revela a lógica da enunciação do romance: trata-se de uma linguagem instintiva que, liberta e libertadora de sentidos, constrói-se como aquela que (re)estrutura paradigmas narrativos, em especial por operar com o obscurecimento do signo e por prestar-se à plurissignificação. Para que tal efeito seja alcançado, essa insistente fala de Afrodite, provocadora, de imediato, por “saltar” aos olhos do leitor, trabalha com o deslizamento da significação por meio da oposição dos termos “realidade” e “sentido”, que se fazem entender por meio de duas leituras possíveis.

A primeira compreende o vocábulo “realidade” como o que é da ordem da existência do mundo e, por isso, recebe um nome, ou seja, um significante que o identifique. Por extensão, o termo “sentidos” o complementa, referindo-se aos significados estabelecidos para cada referente existente nessa realidade. De acordo com a fala de Afrodite, existe uma constante tensão entre significado e significante, de maneira que, quando o sentido da palavra está sobrecarregado, este já não é satisfatório para representar o ser existente, de modo que ocorre uma cisão, tornando fundamental a recriação do termo e de seus sentidos. É por meio desse processo que a linguagem do romance liberta-se da condição arbitrária da significação. Esse procedimento ocorrera, inclusive, com Afrodite quando fora batizada pelo protagonista, mas é reconhecido por ela no momento em que, já no fim do livro, compreende o excesso de sentidos mundanos das palavras e a consequente necessidade de purificação destas:

digo a Afrodite que estou minado de adjetivos e se eu não souber o que fazer deles eles me devorarão como adereços de tortura, Afrodite responde que ela já desaprendeu o que seja adjetivo, que para uma palavra ser palavra é preciso que ela tenha submergido na merda e destilado finos licores, que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de verbo, que palavra é

como a gente, gente má gente boa, gente loura ou morena, nada disso importa porque existem apenas duas categorias, os mortos-vivos e os que renascem, que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou e o resto é palavra morta, dita em bocas deterioradas para a verdadeira fala, aquela que não diz apenas mas proclama, que proclama não o sentido seviado por mentiras mas proclama a experiência genuína (p. 262).

Por ser uma personagem afastada da linguagem automatizada, já que sua alfabetização deu-se por meio da desreferencialização, Afrodite, nesse discurso em que sua voz soma-se à do protagonista, propõe uma ritualização da linguagem, de modo que a palavra seja retirada do nível humano e imersa no que é da ordem do abjeto, retirando desse aspecto baixo e grotesco os seus “finos licores”. Ou seja, encontrando na ambivalência desse cenário não apenas o seu aspecto destrutivo, mas, principalmente, o positivo e regenerador, que proporcionará o seu renascimento. Para que esse ritual se complete, é preciso à palavra “reencarnar no seio que a gerou”, sendo esse seio a própria linguagem.

Quando esse ritual se concretiza, a palavra atinge, finalmente, o *status* mítico e poético, de modo que a linguagem torna-se aquilo que Afrodite chama de “verdadeira fala”, aquela que “proclama a experiência genuína”. Nesse contexto, essa fala é justamente a fala poética, aquela que não serve para dar explicações ou, até mesmo, para dar voz a alguém, pois essas são “bocas deterioradas”. Ao contrário, essa fala está a serviço da linguagem literária, que se projeta “entre o ir e vir do significado e do significante, transitando entre o tempo passado e o atual, dentro e fora da narrativa” (SOUZA, 2014, p. 13). Por isso essa linguagem recusa-se a ficar aprisionada e busca libertar-se de uma função social e pragmática, assim como os personagens o fazem no plano da fábula, para galgarem, respectivamente, os patamares mítico e poético.

Paralela a essa interpretação, a segunda leitura acerca da fala de Afrodite compreende o termo “realidade” como aquilo que está ligado à vivência do sujeito, ou seja, às situações sociais nas quais ele está inserido, como viagens, sexo, alimentação, dentro outros. Já o termo “sentidos”, que complementa esse entendimento de “realidade”, pode ser compreendido como o sentimento do sujeito, isto é, a maneira com que ele lida com tais vivências, o que envolve sua interpretação dos fatos, bem como a forma com que os processa. Esses dois personagens centrais enquadram-se nesse contexto como indivíduos que encontram em suas vivências traumas e choques que os afastam tanto do passado mais distante, pensando-se naquilo que viveram anteriormente ao presente perpétuo no qual estão imersos, bem como do passado recente, já que tudo o que vivem no momento da narração é facilmente esquecido e, assim, jamais lembrado.

Nesses termos, os traumas e os choques que vivem são tão grandes que deturpam a realidade dos fatos vividos e só podem ser expressos via literatura em sua experiência poética, que é libertadora, por ser divina. Isso fica claro quando Afrodite reaprende a escrever e o protagonista compreende que a escrita dela é uma forma de lidar com os traumas, o que faz com que a ficção, como uma forma de trabalhar sentidos, supere a própria realidade: “sou o pastor daquela escrita ainda disforme, traços agudos, angulosos como uma figura raquítica que gritasse o testemunho da guerra, da fome, da destruição” (p. 127). Esses três elementos citados – a guerra, a fome e a destruição – trazem à lembrança o excesso de cultura sobre o qual fala Walter Benjamin (1994), comprovando que este romance, via discurso do narrador bárbaro, encontra no caos e na ruína a matéria de sua composição, que é transformada em riqueza, via discurso poético, como pode ser depreendido no seguinte fragmento:

o calvário termina aqui, Lázarus transmissores de um novo convívio, sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis, não temos outro tesouro senão nossa pobreza, tocamos a miséria da Cidade não para chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas (p. 269).

Estamos diante do que Walter Benjamin classificou como “barbárie” e foi tomado aqui como embasamento para se compreender como o “narrador bárbaro” por ela gerado “garimpa na miséria riquezas indizíveis”. Isso evidencia a consciência do protagonista acerca de seu papel enquanto narrador, quando comparado a um narrador clássico. Conforme dá a entender a sua fala, isso é feito na maneira como reconhece na sua pobreza, miséria e lodo da impotência, o ponto de início de outro modo de narrar: o discurso do narrador bárbaro, amparado nos elementos estéticos que envolvem a palavra liberta dos sentidos desgastados para instaurar o processo de plurissignificação. Situando-se nesse contexto, o discurso bárbaro, por apoiar-se, mas, ao mesmo tempo, romper com a tradição, acaba por libertar-se da própria amarra da significação. Assim, torna-se o elemento que permitirá à narrativa alçar-se a “inéditas rotas”, o que, no fim do romance é concretizado por meio da divinização de Afrodite, alegoria da própria linguagem, que atinge tal condição por meio de seu caráter poético:

Afrodite se adianta e entra suavemente no lago, no centro o chafariz espalha enorme chuva comum, entro no lago atrás de Afrodite, a água escura dá nos joelhos, os mendigos saltam alegres, correm molhando uns aos outros,

um deles afeta temer a temperatura absolutamente morna da água e salta em disparada até a borda, os mendigos gargalham o banho que os une na festa privativa. Afrodite corre, salta, joga-se nas águas do lago, os mendigos pasmam com a exuberância de Afrodite, entro na festa endiabrado, todos fazemos batalhas d'água, mãos retesadas raspando a superfície, estamos todos ensopados, puro regalo em cada olho, gotas peroladas, vou caminhando em direção à mulher que eu amo no meio das águas que já pegam até as coxas, entre a algaravia e corpos mendigos em farta farra admiro Afrodite que me admira toda molhada sob o chafariz reluzente de sol, admiro Afrodite e me achego como se da primeira vez... (p. 270).

Nessa cena que encerra o romance, a enunciação dá a entender que Afrodite e o narrador-personagem reencontram-se sexualmente, de maneira que a intensidade erótica de ambos retoma a pulsão que lhes era costumeira. Contudo, a simbologia presente remete não apenas ao sexo, enquanto elemento que traz ao corpo a sua própria salvação. Trata-se de uma cena que propõe a sagração da história de amor vivida pelos protagonistas, bem como a sagração dos elementos que compõem a poética do autor no romance.

O primeiro destes elementos pode ser observado na releitura de uma das versões do mito da deusa Afrodite, que nasce da espuma das águas marinhas, fertilizadas pelo sêmen do deus Urano. Ao mesmo tempo que propõe tal diálogo com o mito, a cena observada e descrita pelo protagonista-narrador remete à pintura “O nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, de modo que, em vez de estar rodeada por Zéfiro, Clóris e uma das Horas, a deusa do amor de João Gilberto Noll está rodeado por “corpos mendigos em farta farra”, rebaixando, assim, a tradição, mas, ao mesmo tempo, alçando a cena a um patamar elevado. A partir desse processo intertextual, o quadro de Afrodite verbalmente pintado pelo protagonista concretiza em uma cena apoteótica o processo de galvanização proposto pelo romance, pois resgata a tradição não para diminuí-la, mas para apoiar-se nela e iniciar outro caminho literário, pautado nas ruínas do passado.

Em um segundo momento, o excerto evidencia a restauração do corpo decaído, o que fica expresso por meio da relação estabelecida pelo aspecto estético do espaço em que se dá a situação narrativa, uma espécie de “festa” da linguagem, promovida pela atmosfera da “festa privativa”, vitalizada pela sensualidade dos amantes e a alegria e algaravia dos mendigos. Nesse sentido, a água e o sol, enquanto representantes dos elementos da natureza, sublimam a cena e promovem o renascimento da própria vida. Assim, os corpos decaídos encontram uma renovação, pois deixam de pertencer ao baixo social e adquirem, pelo discurso do narrador, um aspecto elevado, pois devido à intertextualidade proposta, já não são corpos humanos, mas de deuses. Do mesmo modo, o sexo, aqui, já não é destacado por meio de suas proeminências

grotescas, mas indicado de um modo sutil e refinado, por um processo metonímico e metafórico: “puro regalo em cada olho, gotas peroladas”. Reforçado, ainda, pela luminescência de Afrodite e pela incidência do sêmen, no reflexo do mito da intertextualidade, o sexo passa a ser divinizado, indicando na cena final, depois de toda a busca erótica promovida ao longo do romance, a fertilidade enfim alcançada via linguagem poética.

Por fim, como personagem central da cena, Afrodite encontra-se diante do próprio mito que lhe dá o nome. Nesse sentido, por ser a figura dramática que alegoriza a elaboração da linguagem no romance, é possível afirmar que essa apoteose propõe o reencontro da linguagem com seu elemento mítico, fazendo com que a proposta estética do autor, enquanto um mergulho profundo no que é da ordem da enunciação, consiga restaurar o que foi alterado pela queda do pecado original e, dessa maneira, tornar-se mítica. Assim, apoiando-se no aspecto humano e decaído da linguagem e propondo uma libertação dos sentidos da palavra por meio da plurissignificação ou do estatuto puro do significante, a linguagem narrativa alcança o aspecto mítico e divino, gerando o caráter poético de *A fúria do corpo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarem-se os caminhos percorridos pelo personagem-narrador de *A fúria do corpo*, é possível afirmar que sua marcha aleatória revela, ao final do romance, um percurso de reescrita mítica. O protagonista e sua amada, Afrodite, dos cacos de suas próprias ruínas, vivem, por meio do dilaceramento de seus corpos, um ritual de sacração. Ambos, por significarem as consciências da linguagem no romance, tornam-se metonímia do processo de elaboração do próprio texto, transformando o relato acerca da banalidade de suas vivências em um discurso poético, pautado na problematização da própria linguagem e dos recursos narrativos.

A partir de análises de trechos que evidenciam essas postulações, constatou-se que os recursos poéticos presentes na obra acontecem, em primeira instância, a partir da relação complementar entre corpo e linguagem. Nesse sentido, o corpo dos personagens está em uma constante errância, manifestada não apenas pelo fato de os personagens serem andarilhos sem rumo, mas, principalmente, por fazerem de seus corpos o elemento que lhes permite transitar entre o sagrado e o profano. Assim, esses corpos são construídos a partir de uma perspectiva dialética, uma vez que estão em meio a constantes alternâncias físicas e psicológicas, diante de um estado de experimentação crescente, levado às últimas consequências. Essa experimentação, por sua vez, se manifesta por meio de rituais executados pelo protagonista desde o início da narrativa, quando não revela seu nome e, em seguida, batiza Afrodite, até o encerramento, quando a transforma de humana em deusa, reescrevendo, dessa maneira, o mito grego.

Esse movimento proposto pelo corpo configura-se, ainda, na escritura do romance, tornando-a um corpo deformado e em contínua reescrita, não apenas de si mesma e do discurso de seus personagens, mas também da tradição, como pode ser observado na cena final mencionada. Dessa maneira, é possível dizer que a poética do autor, sob a perspectiva da linguagem, propõe, na esteira do pensamento benjaminiano, um discurso produzido por um narrador bárbaro, uma vez que problematiza a tradição, ao retomar textos canônicos e, também, ao fazer referências a vários campos artísticos, como a música erudita, as artes plásticas e outros meios de comunicação e artes. Soma-se a isso o jogo poético com a linguagem ao desconfigurar o próprio signo, desconstruindo-o para retirar as amarras das significações automatizadas, abrindo-o à plurissignificação e à construção de novos sentidos. Assim, paralelamente ao corpo dos personagens centrais, a narrativa conduz-se em um

processo de mitificação da própria linguagem, divinizando-a por meio da desordem e da fratura, estando aí localizado o resultado positivo da barbárie preconizada por Benjamin, bem como o ensimesmamento da própria literatura.

A fim de evidenciar os elementos que constituem características da poética nolliana no romance estudado, no primeiro capítulo foram discutidos os aspectos teóricos que conduziram as análises para localizar a sua literatura nesse cenário, em que os narradores já não conseguem mais cumprir a função social de legar aprendizados. Nesse sentido, no primeiro item do capítulo foram discutidos os conceitos de experiência e pobreza cunhados por Walter Benjamin. Para o crítico, experiência é um conhecimento que é da ordem da sabedoria e, portanto, é um saber transgeracional, que veicula a uma geração que está em processo de envelhecimento um conhecimento adquirido por uma geração que já envelheceu. A fim de defender seu raciocínio, estabelece a diferença entre *Erlebnis* e *Erfahrung*, sendo que a primeira palavra está relacionada às experiências particulares que refletem a vivência do indivíduo e a segunda ao sentido substancial do termo experiência, que é o aprendizado adquirido por intermédio da sabedoria. Nesse contexto de sabedoria, Benjamin aponta dois tipos de narradores tradicionais que faziam uso de sua experiência para narrar histórias e, assim, legar um conhecimento: o camponês sedentário, que adquiriu sua sabedoria por meio do trabalho e das histórias de seu povo e o marinheiro viajante, que extrai das viagens as matérias de suas narrativas.

Contudo, segundo o pensador da Escola de Frankfurt, com os traumas e choques promovidos pela guerra, “é claro que as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Nesse sentido, o resultado dessa violência desmoralizante é a ruína do caráter transcendente da experiência, uma vez que os assombros do conflito bélico são incapazes de serem assimilados em palavras. Devido a esse aspecto traumatizante, os combatentes voltaram mudos dos campos de batalha e, por não saberem colocar em palavras o que viveram, a geração seguinte a eles não adquiriu conhecimentos e, paralelamente a isso, não aprendeu a contar histórias. Como resultado, tem-se a pobreza de experiência, que conduz o indivíduo a um ensimesmamento, ocasionando uma ruptura no poder tradicional da transmissão de conhecimento via narrativa. Reconhecendo esse panorama em que o indivíduo já não tem mais o que contar, Benjamin propõe a seguinte reflexão:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída,

hipócrita ou sornateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Essa barbárie, resultado da pobreza de experiência, consiste em um reconhecimento dessa condição improdutiva, levando o sujeito a assumir seu novo caráter e, a partir da reflexão desse estado, produzir algo que possa ser considerado positivo. Para tanto, cabe ao homem moderno apropriar-se das ruínas deixadas pela tradição para, a partir desses cacos, recriar sua própria cultura por meio de um processo de galvanização. Nesse sentido, vê-se, portanto, que Benjamin entende esse conceito de barbárie como algo regenerador, pois prepara a humanidade para sobreviver à cultura que lhe era anterior e, assim, utilizá-la “a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIN, 1994, p. 117). É essa, justamente, o que parece ser uma das vias trilhadas por Noll na construção de sua poética.

Com o apoio desses conceitos de barbárie e pobreza de experiências, pode-se dizer que a literatura nolliana encontra na linguagem o seu meio de galvanizar a tradição. Assim, entendendo-se que, para Walter Benjamin, a linguagem abrange um conhecimento que serve como arcabouço crítico e reflexivo acerca da arte, propôs-se uma discussão sobre o seu conceito de linguagem. Como foi visto, ele entende linguagem como uma manifestação espiritual de Deus, dos homens e das coisas e, para defender seu argumento, apresenta três níveis segundo uma perspectiva metafísica, englobando uma linguagem divina, uma humana e outra decaída.

A primeira, a linguagem divina, propõe a existência de um Deus, que dada sua força criadora, estabelece entre criação e linguagem um vínculo inseparável, uma vez que esse Deus é uma onipotência que se constitui como saber exatamente por não separar conceito e nome. Por sua vez, a linguagem humana assemelha o homem a Deus, pois é por meio dela que o homem nomeia as coisas, tornando-as conhecimento, configurando, assim, a linguagem humana como meio que torna possível apreciar o mundo por intermédio da palavra. Contudo, ressalta Benjamin, o aprendizado adquirido pela linguagem não deve ser instrumento de dominação, mas meio de revelação da própria essência humana, o que dá ao homem uma maior responsabilidade, pois ele se torna, assim, um interlocutor de Deus e das coisas. Por último, a linguagem decaída configura-se como o conhecimento do bem e do mal, ou seja, o julgamento das coisas, o que fez com que o homem deixasse de produzir conhecimento, fazendo da língua um simples meio de comunicação ao torná-la arbitrária.

Considerando-se que a literatura trabalha com o significante das palavras, a tagarelice presente no romance analisado indicia um caminho de reconstituição da função humana na linguagem. Assim, tanto a literatura, tendo em vista seus aspectos narrativos, quanto a linguagem perdem o caráter utilitário, o que é realizado por meio de um processo que as restitui ao seio puro da linguagem. Para tanto, a literatura realiza um mecanismo de interiorização que torna admissível a modificação da narrativa a partir de sua própria construção, fazendo dela mesma a saída para a crise de experiência sobre a qual fala Benjamin. Conclui-se, assim, que o romance *A fúria do corpo* encontra na linguagem o procedimento narrativo bárbaro que retira o homem de sua nulidade, reconhecendo essa situação manifestada tanto no corpo dos personagens, os quais se encontram decaídos, esfarrapados e em condição de miséria, quanto na linguagem, que ao reconhecer-se decaída, ou como um simples instrumento de comunicação, afasta-se dessa condição, tornando-se poética.

A partir dos conceitos trabalhados, vê-se que o caminho trilhado pelo protagonista e seu discurso estão abertos, uma vez que não há uma busca que acarretará em um aprendizado ou mesmo um projeto que o levará a legar algum conhecimento. Assim, como não há experiência a ser adquirida ou que possa ser transmitida, o protagonista abre seu corpo e seu discurso literal e metaforicamente, uma vez que aquele está sempre disposto a experimentações de toda ordem, assim como é devastado por meio de feridas e secreções, e este elaborado segundo a deriva do impulso, encontrando nesse mecanismo outro meio de satisfação do prazer ininterrupto.

Com base nesses aspectos, pode-se dizer que o romance convida o leitor para que realize não uma leitura de fruição somente, mas que busque, junto com o protagonista-narrador, escavar o texto por meio de um trabalho de velar e revelar sentidos. Para que isso seja feito, o romance constrói-se por meio da relação entre dois elementos capitais: o corpo e a voz do narrador e de sua amante, Afrodite. Esses elementos tornam-se, por conseguinte, os dois significantes nucleares da obra, pois representam a relação intrínseca entre forma e conteúdo, permitindo um aprofundamento do plano temático que se desenvolva concomitantemente ao plano estético do texto.

Dessa maneira, têm-se, no romance, dois corpos, o físico, pensando-se no protagonista e em Afrodite, e o narrativo, sendo que a relação entre eles propõe a alteração da ordem canônica romanesca e, ao mesmo tempo, um obscurecimento do signo ao construir imagens poéticas que se abrem a diversas interpretações. Essas imagens, por sua vez, aparecem no

texto por meio de alguns procedimentos literários que envolvem aspectos ligados à intertextualidade, ao rebaixamento e à desproporção, características do grotesco. Nessa construção que visa à alteração da ordem, encontram-se as múltiplas significações propostas, o que é feito por meio de um texto mergulhado na linguagem e, por isso, escancara o signo, retirando dele o seu significado imediato para reapresentá-lo como um significante a ser explorado através de relações inesperadas, incitando o choque da experimentação poética no leitor.

A partir dessas colocações, no segundo capítulo, mostrou-se que há, no romance, uma desordem entre as funções narrativas de narrador e de personagem, as quais são resolvidas por meio da associação corpo-voz do protagonista-narrador. De fato, é por meio da voz do personagem principal, enquanto narrador, que se dá a ação como personagem, de maneira que a voz, expressando as variações de tons discursivos, funde-se ao corpo em sua atuação e consequente satisfação física. Desse modo, a função poética se estabelece a partir dessa simbiose, uma vez que é por meio da relação entre ambos, corpo e voz, que os personagens atingem o gozo que a narrativa proporciona, isto é, um gozo alcançado tanto pelo ato sexual que executam enquanto personagens, como o conseguido pelo discurso, via *lalangue*, que os conduzem a um palavrório incessante, elemento que permite o clímax sexual pela linguagem.

Nesse jogo dialético entre narrar e atuar, o corpo e a voz constituem-se como os grandes significantes do romance, sendo que essa ambiguidade torna-se um dado intranquilo com o qual o narrador não sabe lidar, ocasionando uma tensão sobre o fazer narrativo e, conseqüentemente, sobre a própria linguagem literária. Como resultado, tem-se uma narrativa que retorna ao nível dos significantes, operando novos sentidos e tornando o ato de narrar uma reflexão acerca da própria constituição da narrativa. Em certo sentido, há uma exploração do limite do signo, que é esticado ao seu máximo, sendo que nesse processo de alongamento encontra-se a diluição da palavra literária, o que a torna não apenas uma ferramenta de construção textual, mas uma reflexão sobre o ato de narrar e, conseqüentemente, um encontro da narrativa com suas ruínas.

Para compreender como se dá esse encontro, procurou-se verificar como a relação entre corpo e voz ocorre dentro do romance. Assim, em primeira instância, foi possível constatar que a errância configura-se como o mecanismo que permite ao corpo dos personagens e à linguagem transitarem entre os polos do alto e do baixo, o que é feito a partir do conceito de linguagem apresentado por Benjamin, dialogando com os conceitos de experiência e pobreza. Nessa esteira, *A fúria do corpo* mostra-se como um romance que se

distancia do *Bildungsroman*, expondo personagens que vagam sem destino e que mesmo possuindo inúmeras vivências, essas não provocam nenhum tipo de aprendizado ou mesmo alguma transformação que os tire dessa miséria. O que ocorre, por meio da dialética entre o baixo e alto, sob o comando da linguagem, é a transfiguração da pobreza dessas vidas em uma miséria esplendorosa.

Portanto, a narração executada pelo protagonista atua e move-se pelos três tipos de linguagens discutidas por Walter Benjamin. Nesses termos, em relação à linguagem divina, é possível identificá-la dentro da obra por meio de trechos que fazem alusão a textos bíblicos ou, ainda, à própria mitologia grega, algo explícito, de imediato, no nome dado à amante. Por sua vez, a linguagem humana é perceptível a partir de dois processos: um, por meio da dialogia entre nomear e não nomear; o outro, pela comunicação básica utilizada pelo protagonista para comunicar-se com os demais personagens. Por fim, a linguagem decaída manifesta-se no apego ao baixo discursivo, referenciando o corpo em seu aspecto arruinado, sexual e decrépito, o que é identificado por palavras de baixo calão.

A relação entre esses três tipos de linguagens indica, portanto, o corpo como obstinação humana e que pode ser conduzido à sagração via libertação promovida pela palavra literária. Muito embora o corpo esteja despido de destino, ao ser colocado como complemento da palavra, ele encontra na exploração física o meio que dá acesso à comunhão com a vida e com os demais personagens. Dessa maneira, por meio de um jogo que envolve o masculino e o feminino, o interior e o exterior, o sagrado e o profano, o limiar entre esses polos indica o caminho errante de constituição de identidade do protagonista e de Afrodite, que se configura pelo aspecto sexual.

Para compor esse caminho, é possível constatar que o percurso transcorrido pelo protagonista se dá por meio da desconstrução social do corpo, quando se distancia de seu nome, negando-o veemente, assim como o faz, também, com o nome de Afrodite, dando a ela um nome que está fora da significação usual. Para reforçar essa questão, ele afasta-se, inclusive, de seu passado social, como filiação e local de nascimento, para reconhecer-se apenas via sexo, o último elemento humano que lhe resta e lhe permite traçar o roteiro de sua vivência. Exatamente por isso, há o reconhecimento do corpo como aquilo que está livre de qualquer ofensa, tornando-se o elemento que, via linguagem, possibilita a ascensão dos personagens ao plano divino, como ocorre com o homossexual assassinado e com quem o protagonista se relacionou sexualmente, assim como ocorre com a própria Afrodite na cena que finaliza o romance.

Assim, com a desvinculação da identidade civil, abre-se a possibilidade de fazer o mesmo com a linguagem, uma vez que perdidas as dimensões da vida humana, perdem-se as amarras civis e sociais da palavra. É isso o que torna possível a modificação do percurso errante em um ritual condutor, que vai do reconhecimento da miséria física e social até a sacralização de todo o elemento carnal que a constitui e expõe o homem em sua real humanidade. Por isso, o instinto do homem em sua animalidade sexual soma-se à linguagem que lhe dá corpo e vida, fazendo com que os elementos do baixo ganhem uma significação profunda que, diante do caráter simbólico que os significantes adquirem, são purificados e, conseqüentemente, sublimados em uma transcendência física e discursiva.

Essa transcendência, por sua vez, é alcançada, como se mostra no terceiro capítulo, por meio do discurso do narrador, que, aproximando-se da teoria proposta por Benjamin, faz uso da barbárie como meio narrativo, tornando possível refazer o trabalho adâmico de nomeação a partir de uma ressignificação do sentido do corpo e da linguagem. Para que essa ressignificação ocorra, é necessário, porém, “a fúria do corpo”, sendo o corpo, aqui, trabalhado sobre duas perspectivas: enquanto elemento físico e constituição formal do romance, como o seu corpo discursivo, enquanto linguagem. Nesses termos, a fúria presente na obra consiste em uma metáfora do homem e sua libertação de paradigmas sociais preestabelecidos, que o prendem tanto física quanto discursivamente. Em outras palavras, Noll apresenta ao leitor dessa obra um narrador consciente de sua pobreza de experiência e que, a partir dos restos da cultura – visto que o protagonista é um homem erudito – e do frágil corpo humano, assume sua pobreza e propõe releituras e reflexões da tradição, atribuindo-lhe novos sentidos ao inseri-la em situações inusitadas, como o faz, por exemplo, ao referenciar a música clássica enquanto se prostitui.

Contudo, é importante frisar que a via trilhada pelo protagonista apoia-se no narrador bárbaro, não para rechaçar a tradição, mas para recriá-la por intermédio da galvanização. De fato, era exatamente isso que sugeria Benjamin ao postular sobre a barbárie, uma vez que para o crítico esse tipo de atitude tratava-se mais de uma desilusão do que, necessariamente, de uma tentativa de aniquilamento do passado. Assim, o recurso bárbaro surge como forma de recriação daquilo que é chamado de tradicional, expondo uma linguagem poética resultante de um processo que apresenta o decaído, o humano e o sagrado. Essa relação, intermediada pela barbárie, torna-se uma das vias que propiciam a criação da narrativa sem aproximar-se de qualquer tipo de aprendizado, expondo a real condição humana na contemporaneidade e o

papel da linguagem nesse processo. Logo, pode-se entender que a linguagem, aqui, torna-se meio de resistência humana e de salvação da própria literatura.

Portanto, o meio utilizado pelo narrador para realizar essas ações faz com que o discurso bárbaro seja apoiado em três elementos principais: a confluência de vozes enunciativas, a compulsão pela fala e a opacidade do signo associada à desconstrução da forma narrativa. Sobre o primeiro destes, vê-se que os discursos do protagonista e de sua amante variam ao longo do romance, de maneira que ela apropria-se também da voz enunciativa principal, tomando para si o papel de narradora. Essa ação revela que o protagonista faz uso de instrumentos que não sabe bem ao certo como funcionam, visto que os operadores de narração, tais como espaço, tempo e até mesmo os diferentes tipos de narradores, escapam-lhe à mão, evidenciando sua falta de experiência como narrador e agente do discurso do texto.

Por não saber como lidar com tais operadores, tanto o personagem-narrador quanto Afrodite apegam-se à fala impulsiva como meio de narração, fazendo dela o mecanismo que lhes permite sobreviver e, inclusive, encontrar sentido para suas existências vazias. Esse apego revela que o falar compulsivo dos personagens constitui uma saída para lidar com o estatuto caótico e nulo que lhes é inerente, e, assim, um meio de reordenar suas ações e, por conseguinte, suas interioridades. O resultado disso é uma fala cuja essência encontra-se no significante e que, por isso, faz da opacidade do signo o caminho para a construção de novos sentidos. Dessa maneira, como a própria palavra apresenta-se indeterminada, o modo de narrar e a estrutura romanesca indeterminam-se também, o que é feito a partir de quebras discursivas. Tais quebras apontam para uma elaboração discursiva que revela a consciência textual estética, tornando a palavra e a forma não apenas aspectos ferramentais, mas instrumentos que trabalham a desconstrução e o estranhamento da narrativa para engendrar o seu caráter poético.

Desse modo, as relações entre experiência, barbárie e linguagem, trabalhadas no romance por meio da desconstrução do corpo físico, bem como da desautomatização do signo, evidenciam a consciência narradora do protagonista e de Afrodite, de modo que eles se tornam a própria consciência da linguagem no romance. Nesse sentido, reconhecendo a condição de pobreza e impotência em que estão inseridos, ambos fazem uso de elementos estéticos que devolvem à palavra o seu *status* de pureza, renovando-a por meio da plurissignificação. Amparados pelo discurso do narrador bárbaro, esses dois personagens rompem, portanto, com a tradição e libertam a palavra da significação desgastada que se

assemelha aos seus corpos decaídos, permitindo à narrativa de suas histórias incrustarem-se na história da narrativa por um meio avesso ao tradicional. Assim, o encerramento do romance, ao fazer uso de recursos intertextuais e metalinguísticos, alça toda a cena pintada pelo discurso a um patamar mítico e, por isso divino, propondo que a linguagem, de fato, salvou os homens e a própria narrativa, tornando-os também divinos e poéticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. J. M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ALVES, M. F. A céu aberto: sem nome, lugar ou destino. *Coorjournal*, v. 2, p. 2, 2000. Disponível em <<http://www.riototal.com.br/coojournal/academicos002.htm>>. Acesso em: 07 jun. 2010.
- AMBROZIO, L. Juan sin Tierra: ironia & grotesco: renovação. *Revista Letras*. vol. 33, p.15-25, 1984.
- ATAÍDE, V. A natureza do humor: grotesco e carnaval. *Leitura*. nº 05-06, p.80-101, 1989-90.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade: Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. *Signantia quasi coelum: signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011, p. 49-73.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAYNER, A. R. A. *Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll*. 2006. Tese (Livre-docência) – King's College, University of London, Londres, 2006. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/Thesis.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2010.
- CAMARGO, F. F. Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll. XI Congresso Internacional da ABRALIC. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO_CAMARGO.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2009.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA PINTO, M. *Manual da Literatura Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005, p.

118-120.

DALLOZ, J. A. Boleros, tantos boleros: a presença do grotesco em *Três tristes tigres*. In COUTINHO, E. *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985, p. 99-123.

D'ONÓFRIO, S. *Narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas: estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico*. Tese (Livre-docência). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1976.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FERRAZ, F. H. U. *Delineamento literário contemporâneo no romance "A fúria do corpo" de João Gilberto Noll*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

FONTELA, O. *Poesia Reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história e testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

_____. Não contar mais? In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 55-72.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. T. T. Silva; G. L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARTMANN, G. *Vida fluída e escrita perversa: a questão identitária em A céu aberto de João Gilberto Noll*. 2011. Dissertação (Mestrado em estudos literários) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/dirce_giu.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2011.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

JITRIK, N. Destruição e formas nas narrações. In: MORENO, C. F. (coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.217-242.

LADDAGA, R. Introducción a un lenguaje invertebrado: un situación de João Gilberto Noll. *Palavra*. nº 7, p. 157-166, 2001.

MONEGAL, E. R. Tradição e Renovação. In: MORENO, C. F. (coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.131-159.

NEVIANI, M. R. S. *A estética do grotesco em Harmada e A céu aberto*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2012.

NOLL, J. G. *João Gilberto Noll, a linguagem como experiência: entrevista*. [30 de agosto, 2010]. São Paulo: Saraiva Conteúdo. Entrevista concedida a Ramon Mello.

Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

_____. *A Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

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

_____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.

NUNES, T. T. S. A poética da dor em nós-outros de João Gilberto Noll. *Revista Icarahy*, nº 3, p. 1-20, 2009.

NUNES, T. T. S. *Corpo e alegoria: João Gilberto Noll - Walter Benjamin*. Niterói: EdUFF, 2011.

OLIVEIRA, S. A. João Gilberto Noll: narrativa pós-moderna, corpos pós-humanos. In: BLANCO, R. H.; SILVA, M. R. S. (Org.). *Estampa de Letra: literatura, linguística e outras linguagens*. Salvador: Quarteto, 2004, p. 125-140. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/noll1.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2014.

OTSUKA, E. T. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PAZ, O. *El mono gramático*. Barcelo: Seix Barral, 1974.

ROCHLITZ, R. A filosofia da linguagem. In: _____. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: Edusc, 2003, p. 23-68.

ROSA, M. Da cadeia significante à constelação de letras: os signos do gozo. *Agora*. v. XII, nº 1, 2009.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SELIGMAN-SILVA, M. *A linguagem*. In: _____. *Ler o livro do mundo; Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999, p. 79-122.

SOUZA, F. R. *A fúria do corpo, de João Gilberto Noll, sob o signo da santíssima trindade: errância, sexo e escrita*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SOUZA, F. R. O nome do contemporâneo, em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. *Darandina: revista eletrônica*. v. 6, nº 2, 2014. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2014/03/artigo_francisco.pdf>. Acesso em 10 mai. 2016.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TFOUNI, L.V. Autoria e contenção da deriva. In: *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí, Ed. UNIJUÍ, 2008, p.141-152.

_____. E não tem linhas tua palma: esquecer para poder lembrar. In: Discurso, língua e memória. *Revista Organon*. v. 7, nº 35, p. 143-160, 2003.

TONETO, D. J. M. Discurso constelar e contingência: a pregnância contemporânea de Mallarmé. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v. 9, nº 2, p. 1-20, 2011.