



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

Marcus Vinicius Camargo e Souza

**Linguagem, poder e desejo em *Acenos e afagos*,  
de João Gilberto Noll**

São José do Rio Preto  
2023

Marcus Vinicius Camargo e Souza

**Linguagem, poder e desejo em *Acenos e afagos*,  
de João Gilberto Noll**

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”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto  
2023

S7291	<p>Souza, Marcus Vinicius Camargo e</p> <p>Linguagem, poder e desejo em Acenos e afagos, de João Gilberto Noll / Marcus Vinicius Camargo e Souza. -- São José do Rio Preto, 2023</p> <p>180 p.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto</p> <p>Orientadora: Maria Cláudia Rodrigues Alves</p> <p>1. João Gilberto Noll. 2. Acenos e afagos. 3. Performatividade. 4. Indeterminação. 5. Relações de poder. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Marcus Vinicius Camargo e Souza

**Linguagem, poder e desejo em *Acenos e afagos*, de João Gilberto  
Noll**

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”, Câmpus de São José do Rio Preto.

**Comissão Examinadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cláudia Rodrigues Alves  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Maria Ceneviva Nigro  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Novaes Frigheto  
UNIVESP – Universidade Virtual do Estado de São Paulo

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos

São José do Rio Preto  
10 de agosto de 2023

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, em especial aos meus pais, Arlete Moura de Souza e Carlos Augusto Camargo e Souza e ao meu irmão, Augusto Camargo e Souza.

Aos funcionários do IBILCE/UNESP, nas pessoas de Sílvia Emiko Kazama e Mauro Kazuo Miasaki; ao coordenador do programa, Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorin e aos professores Dr. Orlando Nunes Amorim, Dra. Marize Mattos Dall'Aglio-Hattner e Dra. Giséle Manganelli Fernandes.

Em especial, à professora Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro e ao professor Dr. Arnaldo Franco Junior, por participarem do exame de qualificação desta tese, pela generosidade e pelo apoio.

Aos professores que de modo direto ou indireto fazem parte do percurso da escrita desta tese, Dr. Jorge Vicente Valentim, Dra. Gisele Novaes Frighetto, Dr. José Genésio Fernandes, Dra. Maria Adélia Menegazzo e Dra. Sandra Hahn.

À minha irmã de orientação, Dra. Danieli Tavares.

Aos meus amigos de São José do Rio Preto, Vinicius Xavier Ribeiro e Fábio Takahashi; de Três Lagoas, Juliana Freschi; e de Campo Grande, Annalies Padron Soares e Felipe Martins.

Por fim, à minha orientadora, professora Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves, pela parceria e incondicional apoio.

Repetir repetir — até ficar diferente.  
Repetir é um dom de estilo.

(BARROS, 2010, p. 300)

## RESUMO

A fortuna crítica em torno da obra de João Gilberto Noll caracterizou seu projeto estético como um trabalho da relação do sujeito consigo mesmo, com o outro e a cidade, sobre o esvaziamento da experiência e a profanação do sagrado, na forma da religião, da normatividade e até mesmo da linguagem enquanto norma. Sua obra é compreendida como uma representação da linguagem neobarroca e como uma ruptura do conceito de romance tradicional, além de trabalhar temáticas como a memória e a sexualidade. Esta tese tem como objeto de estudo a obra *Acenos e afagos* (2008), décimo segundo e penúltimo romance do escritor gaúcho, e buscou-se demonstrar o roteiro do desejo de seu narrador ao lidar com a linguagem e o poder emanado através dele. *Acenos e afagos* aprofunda a maneira como o autor lida com a linguagem barroca, ao utilizar a erotização da palavra, e extrapola o conceito do romance de formação e da epopeia por meio do corpo do próprio narrador. O trabalho com a rememoração tem seu uso ressignificado no romance, se comparado às outras obras do escritor, pois torna-se parte constitutiva do desejo desse narrador. A sexualidade, devido à forma diferenciada de lidar com o passado, é explorada pelo narrador a partir da metamorfose de seu corpo, de um homem em busca do caminho da normatividade em uma mulher submissa ao desejo do grande amor de sua vida, o personagem chamado de engenheiro. Ao mesmo tempo, o narrador busca formas inéditas de satisfazer o seu desejo polimorficamente perverso. A principal rota do desejo está em torno da forma ambígua utilizada pelo narrador para lidar com o poder performativo emanado da normatividade em relação ao significado do gênero. Essa perversão da norma sexual é desenvolvida no romance pela metáfora da vulva perfurante, uma genitália inédita e de dupla função criada pela linguagem e capaz de expressar a ruptura dos contextos dos performativos de gênero e afirmar a indeterminação como forma de expressão do narrador de *Acenos e afagos*.

**Palavras-chave:** João Gilberto Noll. *Acenos e afagos*. Performatividade. Indeterminação. Relações de poder.

## ABSTRACT

The critic surrounding the work of João Gilberto Noll characterized his aesthetic project as a work on the subject's relationship with himself, with the other and with the city, on the emptying of experience and the profanation of the sacred, in the form of religion, normativity and even language as a norm. His work is understood as a representation of neo-baroque language and as a rupture with the concept of traditional romance, in addition to working on themes such as memory and sexuality. This thesis has as its object of study the work *Acenos e afagos* (2008), the twelfth and penultimate novel by the writer from Rio Grande do Sul, and it sought to demonstrate the script of its narrator's desire when dealing with language and the power emanated through it. *Acenos e afagos* explores the way the author deals with the baroque language, by using the eroticization of the word, and extrapolates the concept of the formation novel and the epic through the narrator's own body. The work with remembrance has its use resignified in the novel compared to the other works of the writer, as it becomes a constitutive part of the narrator's desire. Sexuality, due to the differentiated way of dealing with the past, is explored by the narrator from the metamorphosis of his body, from a man in pursuing the path of normativity into a woman submissive to the desire of the great love of her life, the character called of engineer. At the same time, the narrator seeks new ways to satisfy his polymorphically perverse desire. The main route of desire revolves around the ambiguous way in which the narrator deals with the performative power emanating from normativity in relation to the meaning of gender. This perversion of the sexual norm is developed in the novel through the metaphor of the perforating vulva, unprecedented genitalia with a dual function created by language and capable of expressing the rupture of the contexts of gender performatives and affirming indeterminacy as a form of expression by the narrator of *Acenos e afagos*.

**Keywords:** João Gilberto Noll. *Acenos e afagos*. Performativity. Indeterminacy. Power relations.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2</b>	<b>O PROJETO ESTÉTICO DE JOÃO GILBERTO NOLL</b>	18
<b>2.1</b>	<b>João Gilberto Noll e a fortuna crítica</b>	19
<b>2.2</b>	<b>O projeto estético nolliano</b>	34
2.2.1	Neobarroco	35
2.2.2	Romance	41
2.2.3	Memória/rememoração	45
2.2.4	Sexualidade	48
<b>2.3</b>	<b><i>Acenos e afagos</i></b>	49
2.3.1	Uma possível fábula	50
2.3.2	Apontamentos sobre a composição do romance	61
2.3.2.1	Um romance sobre palavras	67
2.3.2.2	Espaço e tempo: um problema sem remédio	69
2.3.2.3	O parágrafo longo	74
2.3.2.4	O título e a gradação do desejo	76
<b>3</b>	<b>PERFORMATIVOS: LINGUAGEM, PODER E DESEJO</b>	79
<b>3.1</b>	<b>Performativo e performativo de gênero</b>	80
<b>3.2</b>	<b>Os pedintes da “causa brasileira”</b>	82
3.2.1	A Praça da Alfândega	82
3.2.2	A mulher malvestida	85
3.2.3	Um homem aleijado e o homem enrolado na toalha	91
3.2.4	Uma criança com o cofre na mão	92
3.2.5	Os violadores	94
3.2.6	O insuficiente mental	98
<b>3.3</b>	<b>Obrigatoriedade da transformação</b>	106
3.3.1	A casa de Cuiabá	106
3.3.2	Agora você é grato a mim	111
3.3.3	A primeira noite	116
3.3.4	Duração interminável	119
<b>4</b>	<b>O ROTEIRO DO DESEJO</b>	127
<b>4.1</b>	<b>Linguagem e romance</b>	127
4.1.1	Neobarroco e o poder do capital	127

4.1.2 Neobarroco e a perversão dos poderes	129
4.2.3 Os espelhos	132
4.2.4 Revolução contra o pai	134
4.2.5 Barroco à brasileira	136
4.2.6 Corpo-nação	140
<b>4.2 Rememoração e sexualidade</b>	<b>146</b>
4.2.1 Rememoração libidinosa	148
4.2.2 A vulva perfurante	153
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>176</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A obra do escritor gaúcho João Gilberto Noll (1946-2017) é composta por treze romances: *A fúria do corpo*, originalmente de 1981; *Bandoleiros*, de 1985; *Rastros de verão* e *Hotel Atlântico*, ambos de 1986; *O quieto animal da esquina*, de 1991; *Harmada*, de 1993; *A céu aberto*, de 1996; *Canoas e marolas*, de 1999; *Berkeley em Bellagio*, de 2002; *Lorde*, de 2004; *Acenos e afagos*, de 2008, objeto de estudo deste trabalho; *Anjo das ondas*, de 2010; e *Solidão continental*, de 2012; três livros de contos: *O cego e a dançarina*, de 1980 e sua obra de estreia; *Mínimos, múltiplos, comuns*, de 2003; *A máquina de ser*, de 2006; dois romances juvenis: *Sou eu!* e *O nervo da noite*, ambos de 2009; e uma coletânea de seus trabalhos, *Romances e contos reunidos*, de 1997, com introdução de David Treece, seu tradutor para a língua inglesa. Noll publicou pela primeira vez em 1970, colaborando com dois contos, “A invenção” e “Matriarcanjo”, no livro *Roda de fogo – 12 gaúchos contam*, da Editora Movimento de Porto Alegre.

O escritor ganhou diversos prêmios. Pela obra *O cego e a dançarina*, Noll ganhou o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro em 1981, além do prêmio de "Revelação do Ano" da Associação Paulista de Críticos de Arte e "Ficção do Ano" do Instituto Nacional do Livro. Recebeu o Jabuti em outras ocasiões, em 1994 por *Harmada*, em 1997 por *A céu aberto*, em 2004 por *Mínimos múltiplos comuns* e em 2005 por *Lorde*. Foi finalista do Prêmio Oceanos, antigo Prêmio Portugal Telecom com *Berkeley em Bellagio*, em 2003, e com *Acenos e afagos*, em 2009. Devido ao reconhecimento internacional de seu trabalho literário, Noll teve suas obras traduzidas para outras línguas. Viveu e trabalhou nos Estados Unidos por um curto período como escritor visitante e depois como professor de literatura brasileira no *campus* de Berkeley e foi escritor-residente no *King's College* em Londres.

Esta tese tem como objeto de estudo o romance *Acenos e afagos*, lançado em 2008. A narrativa, em primeira pessoa, mostra o desenvolvimento do roteiro do desejo de um narrador ávido em experimentar as mais diversas vivências sexuais permitidas por sua imaginação para um corpo masculino e, por meio de uma custosa transformação, para um corpo feminino. Esta transformação do corpo do narrador ocorre no plano imaginário da narrativa num cenário periférico da capital de Mato Grosso, Cuiabá. O narrador explora as diversas possibilidades para a sua libido numa mistura de memórias e imaginação, enquanto sempre é constantemente

relembrado da realidade pelos outros personagens. O romance desenvolve-se nas cidades de Porto Alegre e nos arredores de Cuiabá, espaços que marcam o movimento do narrador e alteram a sua percepção do tempo.

O desejo consciente do narrador está concentrado no personagem simplesmente denominado de engenheiro, uma metáfora para a construção/transformação de seu corpo masculino em um feminino, e pelo qual sente um “platonismo vicioso”. Com a transformação e a exploração de seu desejo, o narrador reinventa para si a satisfação sexual, tanto para o gênero masculino quanto para o feminino, mas principalmente para um estado entre os gêneros, um tipo de “entregênero”, em constante construção no desenvolvimento da narrativa, nem masculino, nem feminino.

Devido à transformação, o narrador questiona a todo momento quais ações seriam “usuais” para cada gênero sexual provocando uma reflexão sobre como o desejo é construído no corpo e na imaginação. A mulher deve ser submissa? Deve sentir ciúmes? Saber cozinhar? Maquiar-se? Os questionamentos não terminam e provocam reflexões quando acata para si algumas dessas ideias preconcebidas e imediatamente performa o contrário, por não ser obviamente um indivíduo submisso a padrões produzidos pelas normas sociais ou sexuais.

A obra nos permite uma análise de diversos temas relacionado a seus trabalhos anteriores, principalmente os romances, uma vez que esta é uma de suas últimas obras. A relação do sujeito com o outro, a cidade e consigo mesmo; o sagrado profanado; o neobarroco, a perda da referencialidade, o esvaziamento da linguagem, a rememoração e a sexualidade são alguns dos pontos debatidos, mas o foco principal desta tese são questões referentes à linguagem, ao poder e à sexualidade, na forma do desejo.

É muito importante ressaltar que o protagonismo deste estudo é o texto de João Gilberto Noll e, por isso, não utilizamos suas entrevistas ou outros textos escritos por ele sobre a própria obra, já que João Gilberto Noll foi um escritor que falou muito sobre sua obra, participando em diversos eventos pelo Brasil e pelo mundo. Em nossa pesquisa bibliográfica, observamos que, muitas vezes, suas entrevistas são utilizadas em dissertações e teses como teorizações sobre o texto, o que, não permite ao texto falar por si. O texto literário de Noll tem muito a “falar”, a dizer. Escolher analisar somente o texto literário de Noll é uma opção metodológica utilizada nesta pesquisa.

A desconstrução de Jacques Derrida interpretada das mais diversas formas por outros críticos escolhidos para comporem a base teórica de nossa reflexão também é parte da metodologia. A desconstrução é uma bússola para o nosso desenvolvimento teórico. A escolha dos teóricos que auxiliam a estabelecer as bases teóricas do nosso estudo estão, de alguma forma, relacionados à desconstrução. Alguns dos conceitos propostos por esses teóricos e críticos partem da leitura de Derrida ou foram influenciados por ele em sua leitura e análises. Judith Butler, por exemplo, debate o gênero a partir da ideia de performatividade de Derrida, obviamente não somente repetindo ou concordando com as análises, pois isto seria contra a própria ideia de desconstrução. Homi Bhabha é um excelente crítico da desconstrução, refutando com precisão algumas ideias de Derrida apontando o discurso colonial no pós-estruturalismo ao mesmo tempo que suplementa outras ideias do filósofo da linguagem para proceder com a sua análise. A leitura da indeterminação, sob diversos nomes; a impossibilidade de fechamento dos significados e da própria obra analisada; a possibilidade de deslocamento dos pares dicotômicos são exemplos do que esses críticos realizam com os conceitos e teses que elaboram. Acreditamos que uma das valiosas contribuições da leitura de Derrida é demonstrar que nem sempre é preciso concordar ou discordar de um ponto de vista. Ou seja, é possível concordar e discordar, ao mesmo tempo e produzir a partir disso uma outra análise: o deslocamento.

Entretanto, é preciso lembrar que o compromisso desta tese é com o estudo da literatura e os operadores da desconstrução e as diversas interpretações escolhidas servem unicamente para guiar a leitura e análise de *Acenos e afagos* relacionando linguagem, poder e desejo. Tanto os críticos aqui selecionados, que analisam a obra de Noll no contexto da literatura brasileira contemporânea, quanto os teóricos da literatura, estão presentes e nos auxiliam nessa jornada pelo roteiro do desejo.

A linguagem é o foco do trabalho literário e o texto de Noll mostra o quanto a manipulação do enunciado e da estrutura dos gêneros literários devem ser debatidos e repensados a cada obra. A linguagem é também uma forma de manifestação do poder nos exemplos dos teóricos acima, pois tanto Derrida quanto Butler escancaram essa relação ao refletir sobre a força dos enunciados performativos. Nem sempre um enunciado produz os mesmos efeitos todas as vezes que é dito. “É um menino”, dito sob a autoridade do olhar médico para a genitália de um recém-nascido, desencadeia

uma série de citações de gênero. Determina seu nome, as atividades autorizadas pelos pais, as cores apropriadas para uma genitália masculina e nem sempre “esse menino” é um “menino”.

O desejo é o ponto de encontro entre linguagem e poder a respeito do qual a transformação do narrador de *Acenos e afagos* nos permite refletir. O desejo enquanto manifestação da libido em consonância com o mundo imaginário ou a fantasia não tem limites espaciais ou temporais, sociais ou sexuais. Em *Acenos e afagos* observamos a construção de um roteiro do desejo do narrador sob a supervisão do personagem engenheiro, mas nem sempre esse percurso leva o narrador aos lugares originalmente imaginados. O roteiro é tortuoso. O poder ainda interfere em seu caminho, como um lembrete de que o real possível para a imaginação literária ainda pulsa até dentro daquele que deseja a liberdade.

Considerando esses pontos, propomos as questões de nossa hipótese de trabalho: quais as relações entre linguagem, poder e desejo exploradas pelo narrador de *Acenos e afagos*? A forma pela qual ele busca a realização do seu desejo pode libertá-lo do jugo do poder construído em torno dos discursos de gênero? A sua transformação imaginária em mulher ocorre como forma de questionar e ampliar aquilo que foi determinado para o prazer de cada gênero? De que maneira o desejo afeta a linguagem e a estrutura do próprio romance de Noll?

O caminho escolhido para tentar responder essas questões passa pela análise literária do texto de *Acenos e afagos*, entre metáforas, ironias, ambiguidades, metonímias e uma crescente gradação do desejo, e buscamos compreender o desejo do narrador como forma de resistência contra o poder do interior de sua imaginação para o exterior da realidade, seja da norma sexual ou da própria linguagem.

Além do que está exposto nesta 1 – *Introdução*, o capítulo 2 – *O projeto estético de João Gilberto Noll* busca evidenciar, em sua primeira parte, o trabalho literário de Noll por meio das características descritas por diversos pesquisadores e críticos que analisam o conjunto da obra do escritor ou somente *Acenos e afagos*. A relação do sujeito narrador consigo mesmo, com o outro e com a sociedade é o ponto de partida dessas análises e passam pela questão da profanação do sagrado, da subversão da linguagem, da perda da referencialidade, do esvaziamento dos sentidos e da descrição, da memória enquanto rememoração e da experiência mínima. Buscamos, nesse capítulo, sempre exemplificar o que os críticos demonstram, a partir de análises nossas, para podermos delimitar o projeto estético de João Gilberto Noll e

encontrarmos termos de comparação entre os demais romances de Noll e *Acenos e afagos*.

Na segunda parte deste capítulo, elegemos quatro aspectos para analisar mais detalhadamente: a linguagem neobarroca, o romance, a rememoração e a sexualidade, para podermos demonstrar como Noll aprofunda seu projeto estético em *Acenos e afagos*. Recontamos a fábula do romance com o objetivo de pontuar, mesmo sem relação causa-consequência, o roteiro do narrador e seu desejo, e também para contextualizar o leitor para, ao final do capítulo, apresentamos alguns pontos da estrutura do romance que chamam a atenção: a importância dada à palavra pelo narrador; a diluição do tempo e do espaço; o fato do romance ser escrito em um único parágrafo e a construção do título que nos permite ver a gradação crescente do desejo do narrador.

No capítulo 3 – *Performativos: linguagem e poder* buscamos explicar o que são os enunciados performativos juntamente com a análise de dois conjuntos de cenas de *Acenos e afagos*. Primeiro, um pedido de doação para uma incerta “causa brasileira” que se repete ao longo do romance em momentos estratégicos e, depois, nas cenas que tratam da relação de dominação e submissão entre o engenheiro e o narrador. As características do performativo, como contexto, repetição/iteração, força de ruptura, citação, e a possibilidade de falha do performativo são analisadas em conjunto com o fazer narrativo de Noll. O poder emanado dos enunciados performativos sobre a sexualidade é debatido pelo narrador a todo instante por meio de seu jogo com as palavras.

Por fim, o capítulo 4 – *O roteiro do desejo* é um retorno e um aprofundamento dos quatro aspectos elegidos no capítulo 2. O neobarroco é compreendido como uma forma de contestar o poder. A erotização/estetização do discurso, o jogo de espelhos e a revolução contra as normas são demonstradas a partir da análise de *Acenos e afagos* na forma de um barroco à brasileira produzido por Noll. O romance torna-se uma epopeia do desejo por meio da criação dentro do corpo do narrador de uma nação de criaturas livres de qualquer determinação sexual e também um romance de formação que não diz respeito à educação de um sujeito, mas ao próprio desejo. A rememoração e a sexualidade estão intimamente ligadas dentro do romance. A rememoração libidínica do narrador reúne tempo e espaço como forma de fazer persistir o seu desejo que se expressa na criação de um órgão inédito e ambivalente, uma vulva desejosa de ter a função perfurante.

O romance *Acenos e afagos* de João Gilberto Noll nos permite ler a criação de “outros mundos possíveis” capazes de contestar o poder emanado da linguagem, não somente para alcançar enfim uma liberdade, mas para continuamente debater, refletir e resistir como nós somos determinados e podemos determinar os discursos do poder que nos cerca.

## 2 O PROJETO ESTÉTICO DE JOÃO GILBERTO NOLL

Neste capítulo, o objetivo é reconhecer as características do projeto estético da obra romanesca de João Gilberto Noll a partir das análises de diversos críticos literários e pesquisadores, destacando similaridades e diferenças de suas reflexões sobre a obra de Noll. Dentre os diversos autores analisados, destacam-se Silvano Santiago (2002), Karl Erik Schøllhammer (2007 e 2009), Edu Teruki Otsuka (2001), Idelber Avelar (2003), Jaime Ginzburg (2018), Diego Gomes do Valle (2014), Sandro Adriano da Silva (2010) e Maria Amélia Castilho Feitosa Callado (2020). A obra de Noll é analisada, por esses pesquisadores, sob diversos pontos de vista teóricos em artigos científicos, dissertações, teses e livros, o que produz uma variedade de leituras possíveis de acordo com a metodologia empregada e o objetivo da análise, principalmente nos casos em que os pesquisadores analisam não somente a obra de Noll, mas de outros escritores da literatura brasileira contemporânea.

O nosso trabalho, além de uma descrição das características enumeradas pela fortuna crítica sobre o autor e sua obra, buscou exemplificar essas características a partir da obra romanesca de autor e conectar essas diversas perspectivas sobre a obra de Noll, mesmo que tenham metodologias e objetivos diferentes, para encontrar um projeto estético comum entre os críticos. Na segunda parte deste capítulo, analisamos especificamente a obra *Acenos e afagos*, objeto deste estudo, e sua reflexão sobre a linguagem neobarroca, o romance, a rememoração e a sexualidade, ainda em comparação com outros romances de Noll. Para tanto, recontamos a fábula do romance, para o conhecimento do leitor, contextualizando as cenas a serem analisadas por todo o nosso estudo e destacamos os aspectos estruturais mais evidentes da obra, relacionados à importância da palavra para o romance, ao tempo e ao espaço, à construção do romance em um único parágrafo e ao título da obra, a construção de um roteiro do desejo.

Estabelecer os termos de análise do conjunto de romances enquanto um projeto estético mostra um trabalho focado na linguagem literária, principalmente pelo fato de compararmos sobretudo os romances *A fúria do corpo*, *Lorde* e *A céu aberto* com *Acenos e Afagos*. Para demonstrar como João Gilberto Noll constrói o roteiro do desejo de seu narrador, juntamente com a fortuna crítica, refletimos sobre alguns conceitos de Sigmund Freud (2016) e Hebert Marcuse (1975) sobre a sexualidade e sua repressão. Homi Bhabha (2013) nos auxilia na análise de um tempo e um espaço

próprios para o contemporâneo e a possibilidade de negociação com o discurso do poder. Todos esses pesquisadores, críticos e teóricos estão conectados à análise do texto de Noll para construir a base metodológica deste estudo em relação à tríade linguagem, poder e desejo.

## 2.1 João Gilberto Noll e a fortuna crítica

Vários intérpretes da literatura brasileira contemporânea destacam a obra de João Gilberto Noll, em suas diversas análises, como uma literatura capaz de representar o tempo contemporâneo. E cada um, partindo de diversos pontos de vista teóricos, ao ler a obra de Noll encontra um denominador comum para o fazer literário do escritor: uma literatura que perverte as noções tradicionais da linguagem, do gênero literário e das normas sexuais.

Silviano Santiago em “O Evangelho segundo João”, crítica originalmente publicada em 1982 e reunida com outros ensaios no livro *Nas malhas da letra* (2002), identifica um projeto ficcional para *A fúria do corpo*: “numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (SANTIAGO, 2002, p. 72). O corpo é o tema central do projeto do escritor e está relacionado com instâncias da subjetivação, da alteridade e do espaço urbano. E esse corpo não é “ordeiro” como esperado pelos “regimes totalitários”, mas é um corpo que “não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e a raça do erotismo, pela fome *brasiliensis* e pela nossa miséria larvar” (SANTIAGO, 2002, p. 74). A “paixão” do e pelo corpo continua a desenvolver-se nos romances seguintes de Noll e todas as “vielas” ressaltadas por Santiago são aprofundadas. Noll utiliza o corpo para expressar sua visão de um sujeito contemporâneo, trabalhando com possibilidades insólitas somente possíveis por meio da linguagem literária.

Outro ponto considerado por Santiago como parte da poética de Noll é a relação do corpo com o sagrado: “*A fúria do corpo* é um romance cristão” (SANTIAGO, 2002, p. 74), o título do ensaio já estabelece essa leitura: “O Evangelista canoniza e libera, divulga o corpo divino na sua eternidade. Fala da instauração de Deus no homem e do sacrifício divino-humano. Fala da violência e do sagrado” (SANTIAGO, 2002, p. 74), e o exemplo desse sagrado violentado ou profanado espalha-se não

somente em *A fúria do corpo*, mas também estando presente em seu projeto estético como um todo. Destaca-se, como exemplo, um trecho de *Acenos e afagos*:

Eu queria ser Deus, isso estava claro, e desconfiava de que, para seguir a carreira divina, seria preciso uma imaginação teológica com outra face. Como por exemplo sair do seminário, do armário, me entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnavais, ao vício e daí não mais retornar. O diabo era doce. No ermo da figura peçonhenta quero ir como mulher. Pois faço ideia das artes demoníacas do amor na modalidade feminina. (NOLL, 2008, 15-16)

A figura divina, para o narrador de *Acenos e afagos*, só pode ser atingida com uma “outra face”, ou seja, pela profanação ao contrariar a idealização de um divino a partir das tradições religiosas. Profanar é retirar o objeto do templo e dar-lhe um uso impróprio. E o objeto não poder mais retornar ao seu antigo lugar, pois tem uma nova função que contraria seu uso original e ritualístico. A face profanada da divindade, para além da figura do diabo, perpassando por questões dualistas religiosas entre bem e mal, é caracterizada como doce e realizada no texto como “mulher”, como uma forma de adiantar o grande tema do romance: a transformação sofrida pelo narrador de um homem “heteronormativo” para um corpo quase feminino, para aprofundar ao mesmo tempo uma outra dualidade, desta vez sexual.

No caso específico das tradições religiosas judaico-cristãs, a mulher tem seu lugar determinado pelos textos sagrados, sendo considerada inferior e subserviente ao homem, e entendida como manifestação do mal nos casos de desobediência das premissas religiosas. O narrador exalta a “modalidade feminina” do amor e atrela-a às “artes demoníacas” e à “figura peçonhenta” exatamente para contrastar com o “modelo” de mulher dessas religiões. Desta forma, a profanação é parte da estética de Noll, como afirma Santiago, e não se relaciona somente à temática religiosa, mas também a tudo aquilo que poderia ser sagrado pela via da linguagem. No caso dos romances de Noll, a normatividade da língua é transgredida numa camada mais superficial e visível. Na camada mais profunda, Noll propõe, pela oralidade de seu enunciado, um desafio às normas da língua, enquanto ferramenta regulatória da comunicação, tanto nos usos gramaticais quanto na relação da sociedade com a linguagem. Um exemplo desse desafio proposto por Noll está expresso no modo como o narrador de *Acenos e afagos* joga com o uso dos referentes sobre si mesmo. Em alguns momentos, o narrador utiliza o feminino quando fala de si, produzindo não somente dúvida no leitor sobre seu gênero sexual, na tentativa de demonstrar que seu corpo está em transformação, mas questionando as normas relativas a esse gênero.

O uso do feminino por esse narrador é realizado precisamente quando ele questiona se o ato que ele está produzindo corresponde ou não a uma feminilidade esperada socialmente. O uso do gênero feminino gramatical é retirado do templo da gramática para o uso do seu processo de transformação em uma mulher, tornando inviável o uso do gênero gramatical, o objeto profanado, para identificar o sexo biológico por via da linguagem.

Por meio de outra metáfora com o sagrado, Santiago (2002) encontra uma chave de leitura para a literatura brasileira do período, denominando não somente Noll um escritor “convertido”, mas também Clarice Lispector e Raduan Nassar. Podemos também aqui acrescentar Hilda Hilst e o próprio Silvano Santiago. Os escritores “convertidos” são, para Santiago (2002), os filhos pródigos da linguagem:

O convertido — como o santo e o místico — exige ali, na bucha, a força-fúria do corpo-ardente. Ele não se contenta com os albergues do tempo, com as esmolas para a comida, com o INPS para a saúde. Foge de tudo isso em busca da Casa e do Pai. O fim do longo caminho da vida para João não é a lei do bem ou a ordem do progresso. A vida apaixonadamente vivida desemboca inexoravelmente na Casa do Pai. O convertido retrai sempre os caminhos do Filho Pródigo. (SANTIAGO, 2002, p. 76)

Uma possibilidade de significação para a metáfora do filho pródigo de Santiago pode ser lida pela profanação: vivendo no mundo, o retorno para a casa do Pai não é sem marcas, como é evidente no caso de *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Os narradores de Noll jogam com esse retorno à Casa do Pai, significando aqui a figura da qual emana a normatividade, e não conseguem retornar de fato para esse convívio familiar a não ser por meio de sua profanação.

Herbert Marcuse, em *Eros e civilização* (1975), teoriza sobre o significado da figura do pai ao descrever a horda primordial e a função do pai primordial para explicar a filogênese da civilização a partir de sua leitura da obra de Sigmund Freud. Marcuse reconhece o valor simbólico, no lugar de antropológico, da teorização sobre a horda primordial e utiliza-o para demonstrar suas ideias de mais-repressão e princípio de desempenho.

Na horda primordial, a organização de um grupo primitivo, o homem mais forte toma o poder e estabelece a dominação pela interdição do prazer ao restante dos homens do grupo, ao tomar a mulher para si. Ao realizar este ato, o homem representa a dominação e torna-se a figura do pai, pois somente ele possui o prazer e a possibilidade de reprodução. Os outros homens da horda primordial, que formam o

clã fraterno, não se conformam com a restrição do prazer e promovem o parricídio e tomam a mulher do pai, acabando com a interdição do prazer. Mesmo assim, após a morte do pai, um dos homens torna-se o novo pai da horda com uma diferença: os irmãos sentem culpa por terem assassinado o pai, criando um culto em torno do pai morto. Essa lógica seria aplicada ao grupo até o estabelecimento da vida social, em que um pai transmite para um filho a autoridade fundada na restrição do prazer. A necessidade do parricídio cessa quando o grupo entende que os outros homens ao crescerem também terão sua esposa e, assim, a sua família monogâmica. Essa ideia é possível a partir da repartição da figura da mulher primordial entre as figuras de mãe e esposa. Ou seja, o estabelecimento do tabu do incesto, o filho não pode desejar sexualmente a mãe, podendo sentir por ela afeto. O desejo sexual será direcionado a uma outra mulher, quando for a sua vez de ser o pai. Marcuse explica que:

No presente nível da civilização, dentro do sistema de inibições recompensadas, o pai pode ser superado sem que a ordem instintiva e social sofra violento abalo; agora, sua imagem e sua função perpetuam-se em cada filho ainda que este o não conheça. Funde-se com a autoridade devidamente constituída. A dominação ultrapassou a esfera das relações pessoais e criou as instituições para a satisfação ordeira das necessidades humanas, numa escala crescente. Mas é precisamente o desenvolvimento dessas instituições que está abalando os alicerces estabelecidos da civilização. (MARCUSE, 1975, p. 81)

A figura do pai, na leitura simbólica de Marcuse, é representada pelas instituições no estado atual da civilização. Um exemplo dessas instituições é a família monogâmica ou mesmo o Estado, que retém a autoridade sobre a distribuição da escassez das necessidades em geral, não somente a da sexual, como era a autoridade do pai primordial sobre a mulher. A distribuição da escassez cria a necessidade do trabalho e a contenção do princípio do prazer, um dos instintos humanos. Marcuse chama essa contenção do prazer de Eros debilitado. A contenção do prazer leva a produtividade, pois restringe o prazer aos órgãos sexuais e à função reprodutora e libera o resto do corpo para o trabalho, estabelecendo o princípio do desempenho.

Um detalhe importante sobre a reflexão de Marcuse sobre a horda primordial é que a manifestação dessa dominação se torna “impessoal, objetiva, universal, e também cada vez mais racional, eficaz e produtiva” (MARCUSE, 1975, p. 91). A lei e a ordem é a manifestação do princípio de desempenho:

Por fim, sob o domínio do princípio de desempenho plenamente desenvolvido, a subordinação apresenta-se como que efetivada através da divisão social do próprio trabalho (embora a força física e pessoal continue sendo uma instrumentalidade indispensável). A sociedade emerge como um sistema duradouro e em expansão de desempenhos úteis; a hierarquia de funções e relações adquire a forma de razão objetiva: a lei e a ordem identificam-se com a própria vida da sociedade. (MARCUSE, 1975, p. 90)

Até a repressão aos instintos é despersonalizada e é função e resultado do trabalho. A figura do pai continua existindo nessa despersonalização do poder e da repressão: “mas o pai desempenha essa função como o representante da posição da família na divisão social do trabalho e não como o possuidor da mãe. (MARCUSE, 1975, p. 91). Não sendo mais o possuidor da mãe, a origem filogenética de seu poder, o pai torna-se uma representação dentro da família da organização social do trabalho, preparando os filhos para a vida em sociedade e para o trabalho. Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2013), ao analisar o poder colonial institucionalizado, inclui a noção de ambivalência na relação entre o poder e o sujeito, a partir da figura freudiana do pai:

Como princípio de identificação, o Outro outorga uma medida de objetividade, mas sua representação — seja ela o processo social da Lei ou o processo psíquico do Édipo — é sempre ambivalente, desvelando uma falta. Por exemplo, a distinção comum, usual, entre a letra e o espírito da Lei põe a nu a própria alteridade da Lei; a ambígua área cinzenta entre a Justiça e o procedimento judicial é, literalmente, um conflito de juízo. Na linguagem da psicanálise, a Lei do Pai ou a metáfora paterna não pode ser tomada ao pé da letra. Ela é um processo de substituição e troca que inscreve um lugar normativo, normalizador, para o sujeito; porém, esse acesso metafórico à identidade é exatamente o lugar da proibição e da repressão, um conflito de autoridade. A identificação, como é pronunciada no *desejo do Outro*, é sempre uma questão de interpretação, pois ela é um encontro furtivo entre mim e um si-próprio, a elisão da pessoa e do lugar. (BHABHA, 2013, p. 96, grifos do autor)

Bhabha deixa claro a metonímia da figura do Pai: a metáfora paterna substitui um lugar normativo, e como Marcuse explica é o lugar da proibição, no caso da horda primordial, do incesto, e a mais-repressão do desejo para liberação do corpo para o trabalho.

Treece também analisa a figura do pai em sua introdução para a obra reunida de Noll, ao rever *A fúria do corpo* e *Bandoleiros*, e percebe um paradoxo na relação entre pai/filho e morte do pai: “a descoberta desse paradoxo, feita tantas vezes ao longo da ficção de Noll, torna a relação paternal o verdadeiro paradigma da dialética da promessa” (TREECE, 1997, p. 14). Para Treece, a figura paterna limita a ação do narrador/filho pelo seu efeito regulador ao compreender que a promessa é a herança

transmitida, “em que a materialidade gera do seu interior a possibilidade de alguma coisa que o ultrapasse” (TREECE, 1997, p. 14). Por um lado, o pai limita o filho a partir do entendimento de sua figura como uma representação da lei, desejando que o filho siga as suas normas, receba a sua herança. Por outro, a imposição da lei, gera no filho o desejo de ultrapassar a promessa de seguir a lei do pai; de recusar a herança.

Acreditamos, porém, como filho pródigo da linguagem, o narrador de Noll, em consequência desses limites impostos, não cumpre a dialética da promessa proposta por Treece. O pai, enquanto figura reguladora, é representado de diversas formas nos romances de Noll, uma vez que não aparece na forma de um personagem, e representa a cada menção um aspecto diferente da normatividade. Noll utiliza a figura do pai no sentido de demonstrar um caminho que não pode ser mais seguido e utiliza-o como uma lembrança daquilo que não deseja ser ou de que deseja se desviar. *A céu aberto* é um exemplo para esse tema. O narrador, juntamente com seu irmão, busca o pai no campo de batalha e não o encontra, permitindo diversas explorações para ambos os personagens, inclusive a possibilidade da transformação desse irmão em uma mulher tratada, pelo narrador, como uma amante para violar a idealidade paterna e a casa:

Precisarei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. Cheguei perto e vi que o leite vinha subindo. Virei o botão do fogão, o leite estancou. Perguntei cheirando-lhe o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. (NOLL, 2008, p. 66-67)

A “agradável sensação” de seduzir a própria casa é o gosto da perversão nas palavras do escritor. O narrador olha e seus olhos o enganam, veem uma mulher mesmo sabendo que aquele personagem já foi o seu irmão. A fervura do leite sugere o crescimento do desejo sexual do narrador por aquele personagem e a paixão é reforçada pelo rompimento do limite do incesto, por isso o uso da expressão “ainda mais por saber”. A satisfação do narrador está em imaginar a possível lembrança do personagem de seu passado enquanto irmão. Se, por um lado, esse narrador deseja romper com a identificação daquele corpo como seu irmão, por outro, é exatamente saber que ali podem estar as lembranças do itinerário tortuoso dele, o que produz a

“agradável sensação” da perversão da própria casa, pois o pai não está mais presente nesse ambiente de guerra de *A céu aberto*. Ou seja, o narrador não tem a promessa de receber a sua herança, o pai não está lá para transmiti-la e, mesmo assim, ele pretende violar a casa paterna, representação dessa herança não mais física, na forma da lembrança de que aquele corpo desejado já foi seu próprio irmão.

Em relação à linguagem, o romance de Noll é considerado por Santiago como uma “prosa caudalosa” (SANTIAGO, 2002, p. 72) e “é preciso abandonar antes uma relação racional e analítica com a linguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 76) para poder se compreender a escrita. A imagem caudalosa passa pela ideia de fluidez e também pelo exagero das palavras na construção da arquitetura do texto, tanto pela quantidade quanto pela ousadia. Para Santiago, a constituição da frase “poreja” em *A fúria do corpo*, “a frase sai aos borbotões, pois ela é o ser do homem que fala. A frase surge das instâncias do desejo e da afirmação individual com vistas ao coletivo. É comunhão com o outro e celebração do divino sobre a terra” (SANTIAGO, 2002, p. 77).

Porejar para a frase, ronda a ideia daquilo que sai pelos poros. E é preciso ressaltar que muitas secreções saem do corpo além da palavra, para o caso de um narrador como o de Noll, por isso, Santiago denomina essa linguagem de “grafia porosa” (SANTIAGO, 2002, p. 76). Uma metáfora que possibilita múltiplos sentidos: pelos poros, permeável e até absorvente. Santiago na qualidade de crítico e de escritor consegue em poucas palavras revelar diversos detalhes da escrita de Noll e, mesmo tantos anos após essa primeira análise, a força de sua leitura continua válida, pois outros críticos reafirmam o seu olhar sobre o texto de Noll.

Karl Erik Schøllhammer em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007) e em *Ficção brasileira contemporânea* (2009) situa Noll no contexto literário brasileiro filiando-o ao novo realismo por meio da crítica dos romances *Rastros de verão* e *Hotel Atlântico*, pois:

tanto a descrição objetiva da realidade quanto a profundidade da consciência e da psicologia subjetiva desaparecem para dar lugar àquilo que acontece no nível dispersivo e frágil entre a percepção do sujeito e seus atos arbitrários, criando um fluxo sem finalidade e sem um sentido definido. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 30)

E percebe em *A fúria do corpo* e em outros romances “uma nova expressividade estética” que extrapola “os moldes do realismo representativo tradicional” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 38) e na esteira de Santiago relaciona o

corpo, a alteridade e a cidade ao mostrar que: “a subjetividade dos personagens parece absorver a cidade e, assim, confundi-la com o próprio corpo, de forma a não desvincular a experiência sensível da realidade factível [...]” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 38).

O sagrado também é analisado pelo crítico: “na sujeira, na miséria, na violência e no erotismo [...] os personagens encontram uma verdade quase mística, redimindo o abjeto – tudo aquilo que nos rejeita e espanta”, essa verdade mística é a sagração do corpo abjeto representado no primeiro romance de Noll e ela extravasa para a linguagem: “uma tal experiência supra-sensível da cidade se expressa no extremo de um estilo barroco de escrita saturada e complexa, que pretende desvendar a essência humana da cidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 38).

Entretanto, o autor demonstra que a relação com a cidade muda na série literária composta pelos romances de Noll. Em *Rastros de verão*, o crítico percebe que é uma: “obra em que se nota uma subjetividade já não expressa como desejo, iniciativa, vontade própria, mas ao contrário, como um vazio preenchido pela cidade enquanto circunstância” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 39). Em *Hotel Atlântico*, o crítico compreende a cidade como “uma materialidade anônima, um espelho vazio para um sujeito sem rosto e sem perfil” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 39). A determinação do espaço narrativo sobre os personagens de Noll aprofunda-se à medida que sua série literária se desenvolve. O Rio de Janeiro, de *A fúria do corpo*, tão mimetizado em tantos outros romances da literatura brasileira, parece exercer uma pressão maior sobre o sujeito narrativo a ponto de o carnaval carioca tomar conta da cena envolvendo o narrador e seu grande amor, Afrodite, ambos moradores de rua, ou seja, indivíduos dependentes da dinâmica urbana para viver.

A maioria dos outros narradores e personagens de Noll estão em espaços menos “centrais” e ocupam outras posições sociais, como é o caso de *Acenos e afagos*, onde os espaços são as cidades de Porto Alegre e Cuiabá e o narrador é dono de uma fazenda herdada do pai.

*Berkeley em Bellagio* e *Lorde* são casos especiais a serem analisados, pois os espaços são cidades estrangeiras e a língua exerce pressão sobre a subjetividade do narrador. Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador esquece-se de sua própria língua:

[...] eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim, não tinha importância – quando chegasse a Porto Alegre iria para um curso de português para estrangeiros no meu próprio torrão natal, isso acontece nesses dias, um cidadão qualquer se impregna de uma forma tão

fulminante da língua de outro povo, que tal marco traumático faz com que esqueça completamente a sua língua de nascença. (NOLL, 2003, p. 84-85)

Há forças identitárias em jogo quando o narrador de Noll se depara com o outro estrangeiro e sua língua. *Berkeley em Bellagio* é uma babel de possibilidades linguísticas, pois há personagens das mais variadas nacionalidades representadas nesse romance. Já em *Lorde*, que se desenvolve na cidade de Londres, a força identitária é tão precária que o narrador se torna o outro, o personagem George: “O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagação. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele” (NOLL, 2014, p. 123-124).

A análise do novo realismo de Schøllhammer, não somente por meio da leitura de Noll, mas de diversos escritores contemporâneos, coloca em confronto o sujeito narrador contra a realidade por meio da maneira como utiliza a ideia da referencialidade, pois a realidade com que o sujeito contemporâneo lida é diferente do realismo positivista do século XIX. O novo realismo conta com o retorno do real pós-estruturalista que: “procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo em lugar da questão representativa” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 43).

Um exemplo de como Noll lida com esse efeito afetivo da linguagem está em *A fúria do corpo*. O narrador e sua companheira Afrodite estavam para ser despejados do apartamento e ele decide trabalhar, “procurar alguma coisa pra fazer de onde possa extrair alguma nota” (NOLL, 1981, p. 105), ele sai pelas ruas e decide se prostituir como Afrodite faz. Na Nossa Senhora de Copacabana esquina com Sá Ferreira, o narrador entra em um carro e cobra “três mil” pelo programa, recusando qualquer negociação porque “eu valho bem mais, faço tudo” (NOLL, 1981, p. 105). Vai até um apartamento na Delfim Moreira e ao entrar escuta uma cantata de Bach a qual não reconhece e tem vergonha de perguntar o nome porque não demonstraria “aquela coisa animal puro sexo, precisava ser profissional ao menos uma vez na vida” (NOLL, 1981, p. 106). O sexo entre os dois resolve-se de maneira crua e irônica, pela revelação do nome da cantata:

[...] o homem segurou meu pau, tirou ele pra fora, deitou comigo num sofá branco, foi tirando minha calça, camisa, e entrou numa sessão de chupada, o negócio do homem era chupar e comecei até a gostar até que ele enfia o dedão pelo meu cu adentro e pensei em cortar aquela brincadeira, doía aquele dedão no meu cu, mas logo vim a mim e pensei o homem tá me

pagando o que pedi, me dá o dinheiro gritei um pouco alto demais pra ocasião, o homem se assustou e procurou no bolso da calça as três notas de mil e lá vieram elas, novinhas pra minha mão, ah sim assim que eu gosto, falei isso me sentindo um pouco ridículo, parecia uma velha putona desembaraçada no seu mercantilismo, peguei as três notas de mil novinha e apertei elas com toda gana, não soltaria nunca mais enquanto não estivesse sozinho, o homem pediu que eu me virasse que ele ia meter em mim, esfriei mas logo pensei no profissionalismo a que eu tinha me proposto na entrada, é que eu nunca tinha dado o cu mas me virei, ele encheu de cuspe o meu cu, encheu de cuspe o pau dele, pediu que eu ficasse de joelhos e inclinado, fiz tudo direitinho e deixei, que viesse aquela pica e me penetrasse inteira, a cantata de Bach continuava a imperar pelos salões do apartamento, é *Actus Tragicus* o homem falou atrás de mim me comendo, essa cantata é a *Actus Tragicus* o homem repetiu, doía pra danar, dor de carne me rasgando, pra tentar aliviar quis pensar em outra coisa como por exemplo meu desconcerto pelo homem no meio da foda me informar sobre a cantata de Bach, ou quem sabe o homem não estava me informando de nada, quem sabe estava apenas ardendo de amor pela cantata durante a foda, só sei que a dor de rasgar voltou pra minha cabeça, junto com a *Actus Tragicus*, eu ali ajoelhado e inclinado com uma pica grossa na minha bunda e o homem tentando sem sucesso bater um punheta em mim, sinto uma violenta mordida na nuca e o homem ejaculou, abri a mão que apertava o dinheiro e as três notas apareceram como um trouxinha amassada, irreconhecíveis. (NOLL, 1981, p. 106-107)

O narrador tenta não entrar em contradição: se fazia de tudo, não recusaria o sexo anal. Para tanto, ele se convence, lembrando do dinheiro combinado pelo serviço ao gritar solicitando o pagamento. A necessidade dupla de dinheiro e satisfação sexual, natural para o narrador, é reunida nas notas amassadas na mão que seriam somente reveladas no momento que estivesse sozinho, que tragicamente acontece logo após o gozo do contratante, não estava sozinho de fato, mas estava abandonado após o gozo.

A dor do sexo anal é superada pela necessidade de pagar o aluguel antes de ser despejado, mas também por uma resistência contra o significado do que é o próprio trabalho: “comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu” (NOLL, 1981, p. 107), diz o narrador ao procurar o dono do apartamento da Delfim Moreira no dia seguinte. O narrador também compara a fixação anal e a fixação monetária:

Freud diria do alto do seu altar fixação anal, mas eu não me sentia naquele apartamento da Delfim Moreira com outra fixação além dos três mil cruzeiros pra comer, dividir alguns pratos com Afrodite, então foder foder foder do jeito que fosse era a saída pra mim e Afrodite, foder com a carne do mundo, carne doente, desenganada que fosse, e que se recebesse o dinheiro que fosse, esse dinheiro reclamado por todos pela boca da inflação, eu e Afrodite trepando, fodendo, chupando, levando, lambendo a carne do mundo, tudo muito triste, muito trágico, muito degradado, mas as rédeas da dignidade não eram menos sórdidas nem mais castas. (NOLL, 1981, p. 107)

Ao invés de somente representar a fome e a pobreza desse narrador que precisa se prostituir para sustentar suas necessidades, Noll evidencia afetivamente a própria miséria da cidade, com letra maiúscula, como se fosse uma entidade a ser resistida; dos indivíduos, a “carne doente do mundo”; e das relações sociais, “as rédeas da dignidade não eram menos sórdidas nem mais castas”. A realidade crua enfrentada por esse narrador não o impede de criticar o outro e a cidade.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Schøllhammer, ao discorrer sobre o hibridismo na literatura, considera Noll um escritor pós-moderno por compreender o sentimento: “de perda, de sentido e de referência”, pois a narrativa do autor não possui um centro e “seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31-32).

Schøllhammer percebe esse mesmo esvaziamento da linguagem no projeto estético de Noll devido à falta da centralidade, o que o estudioso chama de “pobreza figurativa” da descrição nos romances, proporcionando um esvaziamento do espaço, e conclui que o escritor: “nos oferece [...] sobras, rastros de encontros penosos com a realidade, a visualidade do real em que as figuras das imagens perdem identidade para expressarem a desolação e a dor impotente do narrador” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 30-31).

A descrição é esvaziada de significados retirando da palavra a sua monumentalidade e entregando ao leitor a visível desolação dos sentidos estabelecidos pela referencialidade e a dor da própria vida sem a transcendência oferecida pelas grandes narrativas. E é no olhar do narrador que essa relação se estabelece com o real:

No final do século XX, notamos de que maneira o olhar do *flâneur* pós-moderno de Noll se perde, sob o impacto quase traumático da realidade indistinta entre o perceptivo e o imaginário. Enquanto a agudeza expressiva de Guy captava a beleza da transcendência moderna no transitório, em Noll temos apenas o esvaziamento constante da visão. Abdicando da transcendência, o texto de Noll se abre para uma ferida traumática, situada além da percepção e não acessível à memória. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 31)

Edu Teruki Otsuka, em *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001), mostra

também como a descrição é esvaziada na obra de Noll pela falta da causalidade entre os acontecimentos:

[...] o narrador limita-se a ver mecanicamente as pessoas e os objetos ao redor; seu olhar é o registro transitório do que quer que venha a entrar em seu campo de visão, e disso resulta um discurso feito de fragmentos descritivos que se sucedem sem vínculos entre si: são simples enquadramentos de instantâneos sem passado. Isso se dá porque lhe falta a capacidade organizadora da consciência, e também porque [...] a sociedade em que vive não lhe coloca à disposição os meios de estabelecer relações humanas autênticas. (OTSUKA, 2001, p. 108)

O narrador é uma câmera pela sua mecanicidade e pela limitação do olhar narrativo. Otsuka, ao parafrasear Jean-Paul Sartre sobre Albert Camus, chega à seguinte hipótese: “[...] o leitor vê tudo o que o narrador vê, mas o mundo romanesco permanece separado do leitor como se entre os dois se interpusesse um vidro [...], que é transparente aos objetos, mas opaco aos significados” (OTSUKA, 2001, p. 107), o vidro representa a própria “consciência do narrador” sem uma capacidade organizadora e oferece uma percepção específica de mundo, nunca um significado totalizante.

Essa não transparência dos significados, reforçada pela ideia de uma nova maneira de lidar com o real de Schøllhammer, só pode levar à indeterminação do mundo referencial em relação ao sujeito como projeto de escrita contra qualquer tentativa de totalização do significado. A desconfiança mútua da clareza translúcida do “vidro” é representada pelo deambular característico dos narradores de Noll na visão de Otsuka: “o ato de andar está associado ao desprendimento e descompromisso em relação ao mundo” (OTSUKA, 2001, p. 109), percebidos desde os primeiros escritos de Noll, e em *Rastros de verão* é justificado pela maneira fragmentária de narrar: “A busca incessante de novos lugares por meio do caminhar obsessivo está relacionada com a estrutura digressiva (por assim dizer) de seus romances, marcados pela composição fundamentalmente episódica” (OTSUKA, 2001, p. 110). A relação entre o espaço, o fragmento e a deambulação dos personagens é o modo como o meio urbano influencia os narradores de Noll e os seus corpos, como Santiago destacou na relação entre a cidade e o narrador de *A fúria do corpo*. Otsuka demonstra como a fragmentação está ligada ao outro e à sociedade:

A ênfase materialista de Noll sobre os processos fisiológicos dos personagens pode ser associada ao desejo de suprir as carências primárias do corpo: alimento, calor, sono, sexo. O grau de penúria da realidade em que o protagonista se encontra é tão intenso que a vida, a sociedade, parece não

permitir satisfazer nem mesmo as necessidades básicas, como se a obtenção desse mínimo aparecesse ao personagem como um feito de proporções quase inalcançáveis. (OTSUKA, 2001, p. 136)

Os narradores de Noll lidam com o escatológico com uma naturalidade incomum, como visto na “grafia porosa” de Santiago, tudo aquilo que o corpo produz tem que ser considerado como parte de um significado. Entretanto, a interdição das outras zonas erógenas do corpo para o trabalho é o que torna tão intensa a relação da narrativa de Noll com as necessidades fisiológicas mais básicas, uma vez que o indivíduo não se relaciona de forma tão natural com seu próprio corpo e sua produção escatológica devido à repressão ao promover uma incessante higienização dos atos e da sociedade em prol da produtividade.

A ideia de catástrofe defendida por Otsuka para o seu estudo trabalha exatamente sobre a relação com o outro e a cidade na obra de Noll, pois “[...] refletem os medos do protagonista cuja vida incerta repõe continuamente as dúvidas quanto ao futuro pessoal” por meio da “precariedade do mundo urbano” que lhe permite compreender que: “a distopia é produto do temor individual, mas também um pressentimento de catástrofe social iminente” (OTSUKA, 2001, p. 136). A consciência do narrador, adquirida pelo medo e pela dúvida constroem aos poucos uma desesperança figurada como catástrofe por acontecer, pois o mundo e o outro não correspondem mais ao sujeito narrador. As regras sociais constituem a maneira como o espaço urbano é organizado e, conseqüentemente, como os indivíduos se relacionam nesse espaço. Na série literária de Noll, a cidade exerce diferentes opressões sobre os narradores; como visto com o caso da opressão social do Rio de Janeiro, da língua e da identidade em Berkeley e Londres, e de gênero em Porto Alegre e Cuiabá em *Acenos e afagos*. Em qualquer caso, os narradores resistem a essa opressão. A referencialidade do espaço urbano é negada pelo deambular característico dos narradores e pelo esvaziamento dos significados.

Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (2003) também discute sobre o esvaziamento da linguagem ao mostrar que “para Noll o vazio que surge do divórcio entre literatura e experiência não deve ser combatido, mas sim aceito, radicalizado” (AVELAR, 2003, p. 29). Trabalha igualmente esse vazio em sua análise do escritor gaúcho com a ideia de rarefação da identidade, pela maneira como Noll lida com o nome próprio em comparação com a análise da literatura de Silviano Santiago e Ricardo Piglia. Neles temos o oposto: uma

proliferação de nomes próprios e de identidades. Avelar analisa a representação da relação entre sujeito inominado ou indeterminado e a sociedade:

Para Noll a própria memória codificada no espaço da urbe foi reificada: a metrópole moderna replica o desvanecimento cinza e anônimo dos personagens. A cidade já não oferece, em Noll, nenhum momento de epifania que pudesse elevar a experiência além de negar sua pura facticidade. A literatura de Noll decididamente se nega a afirmar: permanece cinicamente suspeita de toda restituição, opondo-se a todos os projetos mnemônicos-restitutivos e elaborando uma estratégia que poderíamos chamar *amnésico-destitutiva*. (AVELAR, 2003, p. 29-30, grifo do autor)

Cada teórico analisa a questão da experiência sob o seu ponto de vista. Otsuka explora a relação da experiência e da cidade pela forma como as descrições são esvaziadas em relação à referencialidade, já Schøllhammer trabalha a mesma ideia como esvaziamento da visão, uma vez que sua reflexão é sobre o visível na literatura contemporânea. Avelar acrescenta a essa ideia de esvaziamento a relação com a memória, pois ela ocupa um lugar central em sua análise. Avelar utiliza a metáfora de Flora Süssekind comparando a literatura brasileira contemporânea com vitrines, onde os personagens são expostos e podem ser observados pelo leitor. Avelar entende que as vitrines “representam uma ruptura violenta entre os sujeitos e algum momento de seu passado, ruptura que lhes impede de reordenar sua experiência passada” (AVELAR, 2003, p. 227). A falta de sentido e ordem do passado dos protagonistas de Noll trazem essa ruptura por não tratarem da experiência das grandes narrativas, criando essa tendência “amnésico-destitutiva” para o crítico.

Narrativa e experiência é um dos temas de Walter Benjamin em *O narrador* – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1987). Narrar para Benjamin é intercambiar experiências e ao analisar o narrador de Leskov acredita que estamos longe dessa capacidade devido às transformações do mundo. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Essa experiência aprendida pelas trocas com aqueles que viajam e praticam alguma arte manual permite que o narrador seja “um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Essa sabedoria do narrador está em extinção ao mesmo tempo em que acontece a “evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1987, p. 201). O romance é sintoma dessa evolução, devido a sua conexão com a imprensa e a rapidez da informação. Para Benjamin, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas

preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

A narrativa está conectada ao mundo dos artífices devido ao processo de fabricação de seu objeto. Com a sociedade industrial, o que demora a ser feito não é mais valorizado. Valorizar aquilo que é efêmero é recusar a ideia da eternidade que tem a morte como “fonte mais rica” (BENJAMIN, 1987, p. 207) e o homem burguês com suas instituições evitam o “espetáculo da morte” que cria autoridade sobre os vivos, pois “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1987, p. 207). A morte é um fato importante nesse caso da narrativa, pois a experiência transmitida é a reminiscência e funda a tradição de transmitir os acontecimentos de geração a geração.

A narrativa épica continha em si indiferentemente a narrativa e o romance. Com o passar do tempo, o romance passou a diferenciar-se da reminiscência, o romancista possui uma “memória perpetuadora” contra uma “memória breve” (BENJAMIN, 1987, p. 211) do narrador. Benjamin exemplifica ao dizer que a memória do romancista versa sobre um único relato, “*um herói, uma peregrinação, um combate*”, e a memória do narrador, sobre “*muitos fatos difusos*” (BENJAMIN, 1987, p. 211, grifos do autor). Assim, Benjamin conclui que “a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*” (BENJAMIN, 1987, p. 211, grifos do autor). Ao invés de utilizar a palavra memória para conceituar as lembranças do narrador de *Acenos e afagos*, preferimos a palavra *rememoração*, musa do romance, para diferenciar essa experiência coletiva adquirida pela troca de experiências e a experiência mínima e solitária do romancista.

Benjamin ao citar Georg Lukács e sua *Teoria do romance*, concorda com ele ao mostrar que o romance tem o tempo como constitutivo, ou seja, separa sentido e vida, o essencial e o temporal, pois ao perceber a vida ao fim da narrativa ocorre a reminiscência criadora. O leitor somente percebe essa vida e esse sentido de forma solitária ao fim do romance, pois é lá que ele está sozinho consigo mesmo, “nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira” (BENJAMIN, 1987, p. 213). Não

desejamos classificar Noll entre narrador e romancista, segundo o conceito de Benjamin, pois isso seria limitante. A forma como Benjamin refere-se ao que ele denominou “reminiscência” e sua divisão entre “rememoração” e “memória” ajuda a compreender melhor a obra de Noll.

A questão sobre qual tipo de experiência o narrador trabalha e como ela é adquirida direciona também a leitura de com qual experiência a narrativa de Noll lida. A experiência coletiva, transmitida de geração em geração, pelo fato de encarar a morte como o momento necessário para essa troca, é a experiência à qual os narradores de Noll se referem? Certamente não, mas a experiência com a qual lidam não está longe da vivência comum, quando, por exemplo, diz respeito às questões sexuais. A crueza de sua narrativa, pela perda da referencialidade, mostra uma maneira de lidar com o vivido, semelhante ao que Benjamin descreveu para os romancistas, porque foi assim que o romance se construiu, segundo a análise de Benjamin, e não podemos negar esse fato. Benjamin ao analisar o caso de Leskov e exaltar sua capacidade de fazer seus narradores expressarem a experiência com sua análise, mostra também, por contraste, uma leitura relevante sobre a narrativa em nosso tempo.

É possível perceber nos críticos acima a impossibilidade de narrar a experiência totalizante na literatura contemporânea com o romance. Avelar afirma que “Noll toma, então, essa sequência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência” (AVELAR, 2003, p. 217). O escritor “convertido” de Santiago como o filho pródigo da linguagem busca o caminho do pai, da lei ou da autoridade, mas não consegue segui-lo porque as experiências vividas não são mais as mesmas. O indivíduo representado no romance de Noll, enquanto projeto social e estético, mudou a maneira de lidar com a realidade e a experiência, porque retira da sociedade e da cidade a capacidade determinante sobre o sujeito. O indivíduo torna o seu próprio corpo e o seu discurso o lugar de manifestação de uma subjetividade resistente, pela subversão das diversas ideias pré-estabelecidas e pela não aceitação de sua promessa, de sua herança.

## **2.2 O projeto estético nolliano**

A fortuna crítica analisada situa João Gilberto Noll no contexto da literatura brasileira a partir de seu trabalho com o sujeito consigo mesmo, com o outro e a

cidade; pelo esvaziamento da realidade e da referencialidade; e com a profanação de um sagrado não somente religioso, mas também relacionado com a linguagem.

Outros aspectos também mostram como o escritor desenvolveu o seu projeto estético. O trabalho com a linguagem é o mais importante dentre eles, descrito por alguns críticos como barroco ou neobarroco, principalmente pela estetização e erotização da linguagem. Noll também debate o que vem a ser o próprio romance diante da tradição literária e sua estrutura. Outro aspecto muito ressaltado pela crítica como sendo uma característica desse projeto estético é o trabalho com o tema da sexualidade e da rememoração. É perceptível, pelas análises já expostas, que a perversão das normas sexuais é uma das maneiras como os narradores lidam com a realidade e a sociedade.

O debate sobre esses aspectos inicia-se nesta seção utilizando como exemplos os romances de Noll, inclusive *Acenos e afagos*, e as considerações dos pesquisadores citados até agora. No capítulo 4 – *O roteiro do desejo*, o debate sobre esses temas é retomado tendo como objetivo mostrar como o roteiro do desejo rediscute e aprofunda essas características do projeto estético nolliano entendido como forma de resistência a diversas manifestações do poder.

### 2.2.1 Neobarroco

Schøllhammer (2007) refere-se ao uso da linguagem neobarroca como uma metáfora do tempo contemporâneo e procura considerá-la em contraste com o barroco histórico. O neobarroco, de uma forma geral, é compreendido como “uma tendência atual identificada como a estetização da realidade” que provoca uma “sobrecarga sensual da representação de elementos significativos” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 55) o que produz a falta de coerência da linguagem baseada no real e, conseqüentemente, sua estetização. Uma vez que está relacionado com a linguagem, o neobarroco “desafia a consciência dos referentes históricos e põe em jogo as certezas a respeito dos valores da modernidade e de suas grandes narrações fundadoras” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 55). Enquanto tendência, o neobarroco tem uma capacidade transgressora diante do tempo e produz questionamentos sobre como o sujeito se relaciona com o seu contexto.

Uma das diferenças entre o barroco histórico e o neobarroco está na compreensão de qual “crise cosmológica” o sujeito narrador está enfrentando:

Na época atual, o *neobarroco* não revive a crise cosmológica do século XVII, mas é efeito de outra instabilidade, dessa vez causada pela perda da confiança kantiana e newtoniana em um universo físico estável, sustentado por forças equilibradas cujas leis refletem uma racionalidade ordenadora. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 59, grifo do autor)

As mudanças de paradigmas provocadas pelo avanço científico, seguindo a lógica dos exemplos acima, produzido por Albert Einstein, produz no sujeito, a partir da teoria da relatividade, questionamentos sobre a sua relação com o mundo, principalmente sobre o tempo e o espaço. A falta de centralidade e estabilidade da subjetivação levam o sujeito contemporâneo a uma compreensão de sua própria multiplicidade, “manifestando-se em obras não-centradas, cujo emissor não é reconhecível e por trás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais eróticos” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 59).

A indeterminação como um tema utilizado por João Gilberto Noll em seu projeto estético está obviamente relacionada à sensualidade do corpo e da linguagem, como visto acima na caracterização geral de sua obra. Schøllhammer continua com a sua caracterização da linguagem neobarroca, baseando-se em Severo Sarduy:

[...] a dissolução da subjetividade em personagens que se movem cada vez mais motivadas por pulsões eróticas e não por uma identidade e integridade individual, sempre através de um tempo sem progresso nem evolução. [...] O traço ornamental se traduz por uma saturação de significantes, uma sobre-codificação lingüística que desvirtua a funcionalidade comunicativa das palavras e ameaça o sentido subjacente, privilegiando a sensualidade material da linguagem. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 60)

Encontra-se na obra de Noll esse personagem, na figura de seus narradores, motivado pelas suas pulsões eróticas em um tempo não cronológico, e o mais importante desse modo de narrar está na “saturação” da linguagem. Essa saturação é, conforme Santiago (2002), a “prosa caudalosa” que desloca a função referencial da comunicação permitindo que o destaque seja a própria materialidade da palavra, no caso de Noll, expresso pelo erotismo evidente. E o barroco e o neobarroco encontram-se na “busca por figuras suscetíveis de inaugurar novas analogias e constelações, ricas de significação, entre a sensibilidade estética do estilo barroco e as tendências da literatura contemporânea” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 62), pois se há no sujeito a capacidade de produzir diferença, é preciso explorar novas figuras no próprio significado, provocar as palavras para que novas constelações de significados possam ser exploradas.

Schøllhammer, ao analisar *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, destaca que as principais características neobarrocas seriam: “a dúvida com relação à subjetividade sustentada pelo discurso e a maneira pela qual a reflexividade narrativa atinge e problematiza a integridade deste sujeito” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 76), criando-se uma relação ambígua entre exterior e interior: “esta ambiguidade torna-se evidente por meio do jogo de olhares em que a identidade do indivíduo se constitui e, posteriormente, surge problematizada na visão exterior em que o sujeito aparece como personagem num palco central” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 76). A ironia do “palco central” figura em diversas obras de Noll, em que narradores ou personagens são atores ou ex-atores na preparação de uma peça ou estão nela encenando, como é o caso de *Harmada*. Entretanto, há um outro movimento mais interessante nesse processo, os narradores não relacionados ao teatro possuem uma consciência de que são parte de um objeto escrito. *Acenos e afagos* é um exemplo dessa ideia. O narrador encontra o personagem engenheiro, há uma tensão sexual frustrada entre eles, e o narrador afasta-se até mesmo do ponto de vista narrativo, chamando a si e ao outro de “os dois personagens”:

Arfávamos, queríamos morrer de excitação. E nada. O expediente tinha se encerrado. Os dois personagens então se distanciam, mesmo tentados a mirar a virilha esquerda do vulto em frente. Frustrados, emudecem a linguagem dos corpos, tornam-se novamente impermeáveis a tudo o que ultrapassar as trocas sóbrias e sucintas. (NOLL, 2008, p. 23-24)

Os “dois personagens” sofrem do desejo que não se torna realidade. O narrador se distancia do foco narrativo talvez pela impossibilidade de transformar desejo em realização do ato sexual, um aceno. Tudo se torna então essa encenação capaz de emudecer a linguagem do corpo porque permanece no plano do não realizado.

Noll em seus jogos eróticos com as palavras e os sentidos promove um questionamento instantâneo das próprias ideias pré-concebidas de seu narrador:

A subjetividade que aparece no ímpeto expressivo do texto barroco, na sua sensualidade desmesurada e na inclinação pelo irracional não reflete necessariamente uma espontaneidade exuberante, mas sim a manipulação consciente do natural. Não se trata de uma entidade romântica, originária, em vias de afirmar-se, mas de um discurso que se expõe para logo se questionar, numa metamorfose e dissolução que acabam sacrificando a sua integridade. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 77)

A exuberância esperada pelo texto barroco não é gratuita. Há a manipulação consciente das palavras por sua erotização, e a irracionalidade torna-se aparente e produtora de significados ambíguos. A manipulação consciente do “natural” acontece

na obra de Noll porque é possível entender que não há desperdício de significados nas imagens e nos símbolos utilizados por ele, exatamente porque questionam o uso referencial da linguagem nas situações vividas por seus personagens, em suas falas e pensamentos aparentemente não conectados ao todo narrativo, mas capazes de compor “novas constelações” de significados.

No questionamento da referencialidade da linguagem encontra-se a perversão proposta pela erotização da linguagem. Noll manuseia a instabilidade dos significados dados pela linguagem, através de uma aparente irracionalidade, e atua contra uma dialética em seu trabalho narrativo, pois não há síntese pacificadora em seu fazer literário. Bhabha reflete sobre a referencialidade nos significantes do poder:

O significante colonial — nem um nem outro — é, no entanto, um ato de significação ambivalente, dividindo literalmente a diferença entre as oposições ou polaridades binárias através das quais pensamos a diferença cultural. É no ato enunciatório da cisão que o significante colonial cria as suas estratégias de diferenciação que produzem uma indecibilidade entre contrários ou oposições. (BHABHA, 2013, p. 211)

Se o poder atua dessa maneira, criando uma cisão através do discurso, as narrativas que resistem agindo contra essa relação de poder também precisam atuar nessa indecidibilidade. Silviano Santiago, em *Glossário de Derrida* (1976) explica que o indecível é “elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética” (SANTIAGO, 1976, p. 49). O ato do significante colonial ao produzir essa cisão cria uma oportunidade de elaborar outras estratégias para questionar a indecibilidade entre as oposições, de criar mais diferença ao invés de somente aceitá-las. Uma estratégia analisada por Bhabha, no contexto de suas considerações teóricas, é o *nonsense*. Essa estratégia produz um corte transversal no significando que é capaz de questionar a dialética e a referencialidade. Os textos do “*nonsense* culturalmente inassimilável”, explica Bhabha, “suturam o texto colonial em um tempo e em uma verdade híbridos que sobrevivem e subvertem as generalizações da literatura e da história” (BHABHA, 2013, p. 211). Das considerações de Bhabha sobre o *nonsense*, queremos reforçar a ideia de cisão como forma de negociação:

A cisão constitui uma intrincada estratégia de defesa e diferenciação no discurso colonial. Duas atitudes contraditórias e independentes habitam o mesmo lugar; uma leva em conta a realidade, a outra está sob a influência de instintos que distanciam o ego da realidade. Isto resulta na produção da

crença múltipla e contraditória. O momento enunciatório de crença múltipla é tanto uma defesa contra a ansiedade da diferença como ele mesmo produtor de diferenciações. A cisão é então uma forma de incerteza e ansiedade enunciatórias e intelectuais que derivam do fato de que a recusa não é um mero princípio de negação ou elisão; ela é uma estratégia para a articulação de afirmações contraditórias e coesas da crença. É a partir desse espaço enunciatório, onde o trabalho da significação esvazia o ato do significado ao articular uma resposta-cindida [...] que meus textos de *nonsense* colonial e aporia imperial têm de negociar sua autoridade discursiva. (BHABHA, 2013, p. 216-217)

A negociação é essa possibilidade de duplicidade, entre a realidade e a distância da realidade. Não é simplesmente negar ou afirmar algo sobre o sujeito, é articular para fazer a autoridade negociar os significados: “É crucial que se compreenda — o que muitas vezes nem se nota — que o processo de recusa, mesmo ao negar a visibilidade da diferença, produz uma estratégia para a negociação dos saberes da diferenciação” (BHABHA, 2013, p. 217). Acreditamos que a negociação dos saberes da diferenciação promove uma forma da sociedade se articular na atualidade. Quanto mais questionamentos são impostos ao discurso do poder por meio de diversos sujeitos, mais o poder precisa negociar. Ou seja, é não aceitar a diferença construída pelo poder para sujeitar, mas fazer com que o poder lide com mais formas de subjetivação. É abrir a possibilidade para uma verdade estranha, que é diferente da verdade do poder:

Sugiro, então, que a imagem coercitiva do sujeito colonizado produz uma perda ou falta de verdade que articula uma verdade estranha sobre a autoridade cultural colonialista e seu espaço figurativo do humano. A infinita variedade do homem desfaz-se em insignificância quando, no momento da cisão discursiva, ela supersignifica; ela diz algo que se situa ao lado do argumento, ao lado da verdade da cultura, algo *abseits*. Trata-se de um significado que é culturalmente estrangeiro não porque é falado em muitas línguas, mas porque a compulsão colonial pela verdade é sempre um efeito do que Derrida chamou de performance babélica, no ato da tradução, como uma transferência figurada de significado através de sistemas de linguagem. (BHABHA, 2013, p. 221-222)

A linguagem neobarroca ao produzir essa estetização da realidade pode produzir essa cisão e essa verdade estranha proposta por Bhabha. A multiplicação dos significados, erotização da palavra, obriga o leitor a negociar os significados oferecidos a ele, por um lado, pelo escritor e, por outro, pelo seu saber construído a partir da verdade do poder. Os saberes precisam ser negociados no ato da leitura. Assim, o discurso neobarroco de Noll questiona a referencialidade, questiona os dois lados das dicotomias pela disseminação de significados sem aceitar uma dialética.

Tânia Teixeira da Silva Nunes, em *Corpo e alegoria: João Gilberto Noll e Walter Benjamin* (2011), propõe a leitura dialética da linguagem barroca a partir de sua análise de *Mínimos múltiplos comuns*:

Principal característica da escrita alegórica, a dualidade estabelece em *Mínimos, múltiplos, comuns* um conflito de difícil solução: de um lado os valores pós-contemporâneos como a ausência de subjetividade; de outro, a exacerbação da incerteza que está inscrita na descrença do homem nele mesmo pela valorização das coisas. Os opostos, o dualismo, o contraste estão presentes na arte barroca e tentavam conciliar, no século XVII, a visão teocêntrica com a antropocêntrica. Hoje, em Noll, a linguagem aproxima polos antagônicos, o sagrado e o profano, o sim e o não, o homem e o mundo, o jogo do claro e do escuro. Mas esses polos não encerram uma leitura dicotômica, mas dialética, ou seja, um polo não exclui o outro, mas se junta a ele para buscar uma terceira leitura. (NUNES, 2011, p. 92-93)

Para Nunes o aprofundamento da dimensão barroca aconteceria a partir de uma dialética que Noll realizaria pelo seu trabalho com a linguagem. Como estamos defendendo, essa dialética é um problema quando aplicada ao caso da escrita de Noll. É preciso perceber, como Schøllhammer demonstra, que a escrita neobarroca não reforça os sentidos dicotômicos por meio de uma síntese, mas a saturação dessas dicotomias cria, em consequência, novas e infinitas figuras para esses pares aparentemente contrapostos, cria a verdade estranha.

Uma visão não mais centrada na referencialidade ou na não crença nos paradigmas que sustentaram um mundo cartesiano não pode lidar somente com dicotomias e suas relações dialéticas, ou seja, é necessário ultrapassar também essa possibilidade, pois somente aquilo que é excêntrico, seja na compreensão do mundo, da linguagem ou da subjetividade, torna possível uma leitura contra o poder das normas como deslocamento, ou seja, produz a negociação. Nunes acredita que uma “terceira margem” seria a síntese da dialética dos pares dicotômicos propostos por ela. Entretanto, Noll não propõe sínteses, mas sim um deslocamento de significado para esses “pares” presumidamente antagônicos. A terceira margem não é uma margem que atravessa de uma à outra. Isso seria o comprimento de uma margem à outra. A terceira margem propõe uma travessia que não atravessa, que cria um novo lugar limítrofe, um lugar indecidível. Um dos sentidos da negociação dos saberes da diferença em Noll é a capacidade transgressora da linguagem neobarroca, exuberante em *A fúria do corpo* e mais comedida em *Acenos e afagos*, que procura “novas constelações” de significados para aquilo que tem uma ordem aparente criada como solução simples para problemas complexos, como o caso da sexualidade.

Se Noll não busca resolver problemas numa síntese entre pares dicotômicos, é até possível propor uma busca que não deseja resolver qualquer problema, pois o movimento principal de suas narrativas é cindir esses pares porque somente mais questionamentos são capazes de saturar, por exemplo, a relação entre o sagrado e o profano, suspendendo a separação do mundo entre duas instâncias simplistas que poderiam somente apaziguar uma relação moral. Se nada mais é sagrado ou profano, sobra um pouco mais de liberdade de ação para o indivíduo que resiste às normas das relações humanas.

O sim e o não nolliano exaltado no tão citado começo de *A fúria do corpo*, “O meu nome não” e “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” (NOLL, 1981, p. 9) é um exemplo claro da atitude não dialética de seu projeto estético: a negação está para a determinação de sua identidade civil, é a rarefação da identidade demonstrada por Avelar, enquanto a afirmação está para a sexualidade, resiste à repressão da norma sexual sobre o indivíduo. E o “sim” sexual de Noll é capaz de realizar a conexão entre os indivíduos, no caso, entre o narrador e o leitor ou entre o narrador e os seus personagens, não se esquecendo do deôntico “aqui”, que pode representar o próprio livro ou a linguagem em si mesma. Noll, ao negar as determinações identitárias e ao superar os tabus de algo tão próprio do ser humano quanto a sexualidade, desloca o centro da discussão para um outro ponto: uma vez que o sujeito não mais se relaciona da mesma forma com o mundo ao seu redor, é a vez do próprio corpo e de toda a sua materialidade erótica significar na composição de sua subjetividade.

### 2.2.2 Romance

Já em relação ao gênero literário, Avelar (2003) propõe que a escrita de Noll é:

[...] uma crítica ao *romance*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontram seu apogeu na *Comédia humana* de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferam na literatura brasileira moderna. (AVELAR, 2003, p. 216, grifo do autor)

Uma forma de manifestação dessa crítica ao romance tradicional está na construção do narrador, o centro gerador de narrativa que permite questionar que tipo de experiência a estética contemporânea deseja trabalhar. O narrador de Noll tem vivências tão particulares que parecem não se comunicar com o leitor. Entretanto, a

maneira como cada uma dessas experiências mínimas são trazidas à tona pode demonstrar exatamente o contrário: o narrador não está longe das experiências sexuais humanas. A grande questão é a forma como a sociedade encara esse tema tornando-o um tabu e, muitas vezes, silenciando as formas de expressão sexual.

Otsuka ao analisar o narrador de *Rastros de verão*, denominando-o aquele que “não sabe o que aconteceu nem o que vai acontecer” (OTSUKA, 2001, p. 119), explica a diferença entre o narrador tradicional e o moderno, em relação à experiência. O narrador tradicional “vivia numa sociedade pré-industrial, mais estática, menos complexa, de relações mais simples, onde as vivências e os objetos são significativos desde o princípio, porque a ligação entre eles e o trabalho humano não está inteiramente oculta ou apagada” (OTSUKA, 2001, p. 119) e o sentido dessa vida é “transparente”, o que torna possível o acúmulo de experiências e a sua transmissão por meio da narrativa. Já o narrador moderno:

Em contraste, no mundo prosaico da modernidade o sentido dos eventos e das coisas não mais está dado de maneira imediata; tudo aparece agora como sendo estranho, alheio, inumano — e o narrador se encontra impedido de assumir sua antiga função. Ao contrário do antigo narrador épico, o narrador moderno já não pode falar exemplarmente sobre suas experiências. (OTSUKA, 2001, p. 119)

Otsuka lembra que Theodor Adorno diz: “narrar [...] é *algo especial* a dizer” (OTSUKA, 2001, p. 119, grifos do autor) e na modernidade, sem a experiência acumulada, o narrar esse algo especial tornou-se impossível. A diferença entre o narrador tradicional e o moderno está no centro do trabalho literário de Noll com o romance por via da dúvida instaurada sobre o que cada um desses personagens vive e transmite através de suas ações. Esse narrador é a expressão da época instável em que vive. A vivência tem a ver mais com o que não se compartilha e não pertence ao coletivo. Mais uma vez, é importante ressaltar que todos os eventos prosaicos vividos pelos narradores de Noll parecem não trazer um sentido imediato ao leitor, não porque as experiências estão distantes, mas porque estão reprimidas. Noll escancara, nessa sua lida com a experiência erótica, um mundo de significados usualmente reprimido e os manifesta sempre nos limites da “normalidade” esperada por uma sociedade ensimesmada em seus próprios tabus para que o princípio de desempenho funcione. O título de *A céu aberto* sugere essa ideia, os tabus são explorados no romance a luz do dia, do lado de fora, no caminhar da busca pelo pai no cenário de guerra. Mesmo assim, o narrador de Noll não deseja ensinar uma lição a essa sociedade a respeito

desses discursos reprimidos, porque seu projeto estético relaciona-se ao esvaziamento dos significados: “para Noll o vazio que surge do divórcio entre literatura e experiência não deve ser combatido, mas sim aceito, radicalizado” (AVELAR, 2003, p. 29). A radicalização da vivência provoca nesse narrador uma maneira típica de lidar com a própria lembrança, outro fator importante para se compreender o projeto estético de Noll. Segundo Avelar:

Ao analisar como os personagens e narradores de Noll dramatizam uma radical impossibilidade de contar histórias — consequência de uma memória atrofiada e uma incapacidade fundamental de sintetizar a experiência — fica claro o contraste entre a *saturação* apócrifa de Santiago e Piglia (proliferação apócrifa de nomes próprios) e a estratégia de rarefação própria à literatura de Noll. (AVELAR, 2003, p. 29, grifo do autor)

A comparação com Silviano Santiago é exemplar, uma vez que o escritor joga com a ideia da memória por via do uso impróprio de sua biografia, confundindo falsa e intencionalmente o nome próprio do narrador com o do escritor. Segundo Avelar, Noll está no espectro oposto dessa tendência narrativa sobre a identidade e a experiência no tempo contemporâneo, ao tratar da tendência “amnésica-destitutiva”, pois o contexto urbano está tão saturado que o anônimo pode ser uma das formas de representação desse sujeito contemporâneo. Como já dissemos, o narrador de *A fúria do corpo* e sua companheira Afrodite são moradores de rua, habitam a cidade e tem sua individualidade negada, mas no decorrer do romance, eles se tornam a alma do carnaval que acontece nas ruas. E a relação entre identidade e lembrança precisa perpassar pela massa de anônimos que compõem a cidade.

A forma como Noll utiliza ou não o nome próprio constitui parte da análise sobre a memória, pois a determinação de um nome seria a determinação do indivíduo e de seu passado. No início do romance *A fúria do corpo*, “o meu nome não” (NOLL, 1981, p. 9), como já foi dito, é constantemente lembrado por diversos pesquisadores para justificar a indeterminação da subjetividade. Mesmo assim, alguns pesquisadores insistem na determinação desse sujeito por meio de um nome próprio, como é o caso da dissertação de Michele de Oliveira Jimenez, *Ressurreição e Acenos e afagos: um estudo das masculinidades em Félix e João Imaculado* (2011), em que a autora diz que “esse nome não parece exercer influência sobre a orientação sexual do personagem” (JIMENEZ, 2011, p. 49), a pesquisadora espera que por ter um nome masculino, ela pudesse classificar sua orientação sexual. João Imaculado seria um provável nome para o narrador de *Acenos e afagos*, entretanto Avelar mostra que: “o

nome próprio aqui já não parece embaralhado e circulado, senão submetido a um progressivo apagamento” (AVELAR, 2003, p. 29). O máximo que esse nome pode produzir na narrativa de *Acenos e afagos* é uma ironia, tudo o que o narrador passou certamente não o deixou imaculado, ou um paradoxo, o narrador não foi maculado pela repressão social contra o seu sexo.

Portanto, aparecendo ou não um nome próprio no texto, e constantemente esse nome é intencional e ironicamente João, o objetivo é sempre confundir mais para a realização desse “progressivo apagamento” do sujeito pelo processo de rarefação da identidade demonstrado como uma das tendências da literatura brasileira contemporânea por Avelar. Valle chama esse processo de revolta: “[...] contra a linguagem — feita, paradoxalmente, através da linguagem — [e] impõe ao narrador uma postura de contemplação de um mundo que não é ingênuo, mas sabidamente, conscienciosamente parcial” (VALLE, 2014, p. 19). A parcialidade do mundo e sua opressão contra aqueles que não fazem parte de sua doxa é o ponto principal do projeto estético de Noll e está expressa nessa infinita possibilidade de não determinação do nome de seus narradores.

Não é à toa que Valle (2014) chama a poética de Noll, como ressalta o título de seu trabalho, de “não eu” e está ligada com a indeterminação da identidade por via da denominação. O questionamento da utilização ou não dos nomes próprios está intimamente ligado à ideia de performatividade, quando relacionada à capacidade da linguagem de nomear e determinar politicamente o nomeado, tema do próximo capítulo. O questionamento do nome próprio produz na linguagem literária mais um processo de negociação do que de determinação. Assim, não somente o nome próprio do narrador é questionável, mas o nome determinante de qualquer objeto da narrativa, principalmente aqueles nomes ligados à normatividade, como mulher, homem, casamento, amor e tantos outros.

A determinação ou indeterminação do nome de um narrador ou de um personagem joga com a capacidade de uma singularização construída no anonimato. O jogo que é produzido por Noll com o próprio nome já remonta essa possibilidade, como metaforiza Silviano Santiago: João é o nome do autor, é o nome do evangelista, é, enfim, um nome muito comum. Muitos podem ser João. Certamente, quando há a escolha de um nome por parte de Noll, ele tem uma razão intertextual ou aprofunda possíveis significados desse nome. Fato facilmente observado, por exemplo, no nome

de Afrodite, essa prostituta, deusa do amor, moradora de rua, grande amor da vida do narrador de *A fúria do corpo*.

A singularização construída no anonimato é mais um jogo com a indeterminação produzido por Noll em seus romances. Especificamente em *Acenos e afagos*, o narrador anota o seu próprio nome em um pedaço de papel para não perder a sua própria identidade, uma vez que seu corpo parece não mais corresponder ao seu registro civil. O papel guardado em seu bolso serve, caso ele morra, para o identificarem. Ele ironicamente teme após a sua morte, perder a sua própria identidade.

O anônimo não possui este epíteto porque quer. A massa de anônimos, como os moradores de rua representados no romance de *A fúria do corpo*, possui identidade, duplamente significando individualidade e reconhecimento entre si. A massa de anônimos pode lidar com essa identidade das mais diversas maneiras possíveis, desejá-la ou não, mas ainda assim, cada um, possui sua própria individualidade, mesmo sendo somente um “pedaço de papel” guardado no bolso com o nome próprio. É o olhar do poder sobre essa massa composta de individualidades que os coletiviza, é um problema a ser resolvido com assinaturas, marca repetível de uma singularização autorizada por um poder ao signatário, conforme nos ensina Derrida, de dentro de gabinetes políticos para problemas que são específicos e muitas vezes individuais, mas generalizados no ponto de vista social. Como resolver politicamente o problema dos moradores de rua? Como impedir que eu veja o morador de rua que arruína a paisagem central da cidade pela qual passo todos os dias? Como impedir que todo o “lixo” carregado por ele, que muitas vezes pode ser até sua própria cama e travesseiro, exponha a ferida social? O que estranhamente produz o anonimato desses indivíduos é o poder que os marginaliza e os julga em massa. É um problema entendido como social, mas estranhamente não resolvido de forma social.

### 2.2.3 Memória/rememoração

Analisar o uso da rememoração do narrador de Noll é parte da compreensão do sujeito contemporâneo instável, pois para o que Avelar denomina de projeto “amnésico-destitutivo”, o passado também está esvaziado de significado, primeiro porque usualmente os narradores de Noll não sabem de onde vêm nem para onde

vão, segundo porque a vivência relembrada, aparentemente, não tem uma ligação apropriada com o narrador:

Ao retratar quarentões grisalhos, sem nome nem trabalho, fracassados cujas intenções de aprender através da experiência delatam sua paralisante incapacidade de organizar o vivido em uma narrativa coerente, Noll põe em crise o modelo dialético do *Bildungsroman* tão central para o romance moderno. (AVELAR, 2003, p. 29-30)

No romance de formação as experiências deveriam ensinar alguma coisa a seu personagem central. Se o narrador de Noll fracassa nessa organização das vivências não acontece a formação, o *Bildung*, a educação. Benjamin, ao separar o conceito de narrador e romancista, já propõe essa leitura do romance de formação:

O romance de formação (*Bindungsroman*), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação. (BENJAMIN, 1987, p. 202)

A fragilidade de justificar a realidade vivida pelo personagem da formação demonstra a insuficiência dessas experiências que não são aprendidas com o outro. O romancista não tem conselho nenhum a oferecer, ou como Benjamin analisa *Dom Quixote*, o primeiro grande romance: “mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Avelar conclui que as vitrines, citadas anteriormente, nas quais os narradores de Noll estão expostos para o leitor, “representam uma ruptura violenta entre os sujeitos e algum momento de seu passado, ruptura que lhes impede de reordenar sua experiência passada” (AVELAR, 2003, p. 227). Entre uma ruptura e outra, a mais evidente é em relação à própria ideia de romance, não somente na escrita de Noll, por via da rarefação da identidade, mas na escrita de tantos outros escritores analisados por Avelar, como no caso de Santiago, por via da proliferação. Tanto um lado quanto o outro desse espectro da crise do sujeito contemporâneo está centrado na ideia de narrativa ou de como narrar esse mundo instável, ou seja, “a crise da narrabilidade da experiência” (AVELAR, 2003, p. 217). Portanto, a pergunta que os escritores contemporâneos propõem, cada um à sua maneira, é sobre o que narrar diante de um mundo instável.

Diego Gomes do Valle, em sua tese *João Gilberto Noll e a estética do não-eu* (2014), oferece uma resposta:

Fica claro que o solipsista, como são os heróis de Noll, terá uma imagem de si que é ao mesmo tempo fragmentada e fragmentária, encontrando uma ancoragem somente no que conserva em sua memória. Mas [...] os heróis de Noll fazem questão de esquecer voluntariamente seu passado. Sendo assim, o que resta é a percepção imediata de si. Este fato proporciona desdobramentos importantes e fulcrais no todo narrativo. (VALLE, 2014, p. 15)

É possível esquecer voluntariamente esquecer o passado intencionalmente? Certamente, a memória não funciona desta maneira, mas há uma negociação nesse sentido. Bhabha pensa o esquecer entre o ser obrigado a esquecer e esquecer para lembrar:

É através da sintaxe do esquecer — ou do ser obrigado a esquecer — que a identificação problemática de um povo nacional se torna visível. O sujeito nacional é produzido naquele lugar onde o plebiscito diário [metáfora de Ernest Renan para afirmação perpétua da vida] — o número unitário — circula na grande narrativa da vontade. [...] A anterioridade da nação, significada na vontade de esquecer, muda inteiramente nossa compreensão do caráter passado do passado e do presente sincrônico da vontade de nacionalidade. [...] Ser obrigado a esquecer — na construção do presente nacional — não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que *desempenha* a totalização problemática da vontade nacional. Aquele tempo estranho — esquecer para lembrar — é um lugar de “identificação parcial” inscrita no plebiscito diário que representa o discurso performático do povo. [...] Ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendedoras e liberadoras de identificação cultural. (BHABHA, 2013, p. 259-260, grifo do autor)

Esquecer para recordar é uma possibilidade para os narradores de Noll, mas especialmente para o narrador de *Acenos e afagos*. Há um outro efeito produzido pela rememoração construída no romance. Esse esquecer para recordar será analisado nos próximos capítulos, pois o quê o narrador rememora são os momentos de expressão do seu desejo sexual.

Voltando ao narrador analisado por Valle, se cada vivência tem validade de primeira, demonstra-se uma capacidade de encarar qualquer fato vivido como uma novidade que comporá a subjetivação do narrador. E cada voz que fala de dentro da escrita de Noll é um constructo desse amontoado de vivências fragmentárias, capaz de oferecer ao leitor e ao crítico imensas possibilidades de interpretação para o narrado, e negociações com o poder da palavra.

## 2.2.4 Sexualidade

O aspecto mais evidente que compõe a poética de Noll é o tratamento dispensado à temática da sexualidade. É essencial a compreensão do uso desse tema na obra de Noll, além de estar intimamente ligado à linguagem, pois é onde acontece a perversão da norma sexual. Otsuka (2001) descreve os aspectos sexuais de *Rastros de verão* como “algo doloroso” e ligado ao discurso, e explica que, diferentemente do usual, o sexo está ligado com a deterioração das relações e expõe carências afetivas:

As poluções do garoto e do protagonista [de *Rastros de verão*] parecem indícios de que a realidade não supre as carências individuais. Da mesma forma, as súbitas ereções do protagonista são outras manifestações de carências básicas, com que ele já não sabe lidar; daí o estranhamento ao olhar o próprio sexo como se fosse um ser não-familiar, que se move em impulsos repentinos para em seguida retrair-se outra vez, diante da ausência de compreensão. (OTSUKA, 2001, p. 123)

E nesse movimento de ereções autônomas do órgão genital desses narradores está também o oposto, quando seus narradores e personagens já não conseguem mais se excitar. O órgão genital é esse “ser não-familiar” porque é independente do narrador de Noll: “o corpo parece dizer, com sua linguagem própria: preciso ser amado; e assim manifesta um sentimento que a consciência embotada do narrador já não sabe verbalizar” (OTSUKA, 2001, p. 123).

Valle, ao discutir a sexualidade dos narradores de Noll, percebe o sexo como um meio de transcendência do sujeito:

Se pensarmos na relação eu-outro em todos os romances de Noll, chegaremos à conclusão de que essa relação está intimamente presente. O sexo é o meio pelo qual a transcendência ocorre; os limites do eu e do outro são implodidos durante a relação sexual. Em alguns romances de Noll (*A céu aberto* e *Acenos e afagos* talvez sejam os principais exemplos), inclusive chega-se ao ponto de haver a desmaterialização do herói. As formas deste narrador são transformadas em outras, dando a ideia de que não interessam as leis físicas, ou outras, deste mundo de desencanto, de *fachada*. (VALLE, 2014, p. 20, grifo do autor)

A palavra transcendência na citação de Valle não deve se referir à transcendência filosófica. O sujeito em que estamos interessados não a produz e não se preocupa com ela. Essa transcendência já não é possível. A transcendência do próprio corpo possivelmente está relacionada, como no caso dos exemplos de Valle, em torno da transformação do gênero do irmão do narrador de *A céu aberto* e do narrador de *Acenos e afagos*. Transformações que só podem ser reais como foram idealizadas, por meio da linguagem e da imaginação criadora. É o narrador de *A céu*

*aberto* que não enxerga mais seu irmão e vê nele uma amante no cenário da guerra que atravessam. Diferente de *Acenos e afagos*, onde o corpo do próprio narrador lentamente se transforma em mulher em sua imaginação. As leis físicas, como ressalta Valle, não têm validade nesta narrativa excêntrica; o realismo, que deveria obedecer a essas “leis”, já não é o mesmo do século XIX, poder-se-ia até mesmo dizer que esse realismo, na literatura brasileira, já não estava intimamente ligado com as leis da física daquele tempo ao observar-se, por exemplo, o defunto narrador de Machado de Assis.

Como vários dos críticos até o momento afirmam, é a forma como esses narradores contemporâneos lidam com a experiência em relação a si, ao outro e ao mundo que muda e não tem mais relação com a realidade. E não poderia ser diferente com relação à sexualidade. O caso de Noll é uma das maneiras de demonstrar o quanto o sujeito está desligado do seu corpo em que ou o órgão genital é independente do personagem ou seu corpo transforma-se sem os limites da “lei”, seja da física ou da normatividade. Esse desligamento do sujeito do seu próprio corpo é criado nos romances por um corpo constituído por meio da linguagem, o que o torna também desconectado da realidade referencial. Esse corpo de linguagem manifesta-se livremente na obra de Noll por meio do erotismo da palavra e das variadas possibilidades oferecidas pela imaginação.

A ligação entre sexualidade e linguagem é explicitada por Schøllhammer (2009) a partir da análise de Roland Barthes sobre o erotismo de George Bataille:

A interpretação de Barthes situa o erotismo no centro da noção de escrita que, nos anos 1960, era vista como o principal veículo para a subversão literária da Lei autoritária que a semiótica, inspirada na psicanálise de Lacan, via sustentada pelo discurso cultural. (SHØLLHAMMER, 2007, p. 81)

Assim, a questão da sexualidade, muito visada nos estudos acerca de Noll, tem uma óbvia função de perversão, entretanto não é o único ponto trabalhado pelo escritor em seu projeto estético. Abordar a sexualidade somente enquanto perversão mostra mais a visão incompleta da sociedade sobre Noll, um autor sem os limites moralizantes e sociais, que não consegue perceber o trabalho realizado na linguagem em si mesma que o erotismo proporciona.

## 2.3 *Acenos e afagos*

*Acenos e afagos* (2008) é o décimo segundo e penúltimo romance de João Gilberto Noll e objeto de estudo desta pesquisa. A fábula do romance pode ser facilmente resumida em: o narrador, um homem casado e com um filho adolescente, sofre uma metamorfose no percurso narrativo, na tentativa de se afastar do caminho do pai, da normatividade e da lei e, em consequência dessa transformação, vive com o grande amor de sua vida, o personagem denominado simplesmente de engenheiro. O narrador descreve lentamente a transformação imaginária de seu corpo masculino no de uma mulher para atender às expectativas e às necessidades do engenheiro, ao mesmo tempo que explora as diversas possibilidades sexuais oferecidas pelo seu corpo em lenta transformação.

A narrativa de *Acenos e afagos*, como já afirmado, não segue um fluxo contínuo entre causa e consequência. Muitas vezes é o “acaso” entre os acontecimentos que permite recontar a fábula, mesmo assim os acontecimentos, embora esparsos, marcam a continuidade da narrativa pela forma como o escritor organiza o espaço e o tempo dentro do romance. Uma das poucas certezas sobre a relação de causalidade é a condução da narrativa para a dissolução do sujeito no próprio discurso e, no caso específico da obra em análise, da dissolução das ideias preconcebidas de gênero sexual no narrador à medida que seu corpo se transforma.

Para facilitar a análise do texto do romance, recontamos a fábula destacando alguns episódios com a única finalidade de evidenciar as cenas constitutivas para a leitura do roteiro do desejo do narrador na linguagem, na ideia de romance, na rememoração e na sexualidade, analisadas nos próximos capítulos.

### 2.3.1 Uma possível fábula

O narrador abre o romance a partir de algumas rememorações. Sua apresentação dá-se por meio da lembrança de uma luta simulada contra um outro personagem, jovem como o narrador, no corredor de um dentista. Eles descobrem o gozo ao explorarem o corpo um do outro nessa luta.

Outras lembranças são trazidas à tona para mostrar o constante desenvolvimento do desejo do narrador. Provavelmente no começo de sua vida adulta, ao fumar um cigarro encostado num poste, ele lembra de massagear um

homem parecido com o garoto do corredor do dentista. Depois, há a rememoração do velório da prima Cida, “que enfim se fora com a misteriosa doença que a todos abateu” (NOLL, 2008, p. 12), claramente referindo-se a Aids, ou SIDA. Ao mesmo tempo, o narrador lembra do pênis circuncidado de Raul que tinha “um desígnio adulto, completo, superior” (NOLL, 2008, p. 13).

O narrador faz o tempo avançar pelo uso da palavra “agora” para contar uma outra lembrança: “Agora, a pele seria a de um colega do seminário que não me dava a mínima” (NOLL, 2008, p. 14). O colega do seminário contava, durante as visitas noturna do narrador, as histórias de sua infância, “quando ele falava, como agora, eu sentia a minha boca salivar, se inundar de saliva, a ponto de um pouquinho do cálido líquido espumoso transbordar pelos cantos dos meus lábios feito convulsão” (NOLL, 2008, p. 14). Além da descoberta da excitação por meio da palavra do seminarista, o narrador também se descobre ateu.

A última rememoração é a narrativa de um pesadelo, “eu corria nu de uns faróis a me perseguir, como em *Pixote* que fui ver depois” (NOLL, 2008, p. 15), contada para a mãe que o consola colocando sua cabeça em seu peito. O narrador justifica essas rememorações explicando como os seus pensamentos afetam sua consciência: “a questão era que eu tinha uma consciência abalada pelo abuso do meu próprio pensamento. Ele sobrecarregava-a, deixando-a infestada de abutres inequívocos” (NOLL, 2008, p. 15).

Como consequência dessas lembranças relacionadas ao seu desejo, o narrador acredita que precisa mudar de vida, reprimir sua sexualidade: “eu precisava mesmo era reconstruir uma família, refazer o caminho de meu pai” (NOLL, 2008, p. 16). O personagem engenheiro é apresentado a partir dessa decisão do narrador em seguir o caminho do pai. O narrador, ao invés de seguir para o seu lar, procura o personagem engenheiro para compartilhar sua decisão e é convidado a ir ao cinema. Em alguns momentos, o narrador refere-se ao engenheiro como aquele personagem do corredor do dentista de suas lembranças e, em outros, parece que eles se conheceram já na adolescência.

O narrador, dentro do cinema, lembra-se de quando ele e o engenheiro foram caminhar na praia de Nova Belém, “ao tirarmos a roupa para ficar só de calção, entendi o motivo de querê-lo a meu lado por toda a vida e um pouco mais” (NOLL, 2008, p. 16). É a primeira demonstração de seu sentimento pelo engenheiro. Ao sair da sala do cinema para o shopping, o narrador percebe:

Foi só ali que me dei conta de que eu tinha passado do filme para mim mesmo naturalmente, como se entre o espetáculo e minha vida bruta não houvesse um hiato. Eu atravessara do cinema para os corredores do shopping sem notar qualquer fronteira entre os dois pólos. (NOLL, 2008, p. 17).

O engenheiro, após o filme, leva o narrador ao porto de Guaíba e lá eles encontram o submarino alemão, “parecia meio estropiado, com certeza já vivera várias batalhas” (NOLL, 2008, p. 19). Este episódio dentro do submarino alemão possui relevância para a narrativa, por ser recuperado diversas vezes pelo narrador durante seu desenvolvimento.

O narrador segue, dentro do submarino alemão, para uma libidinosa viagem envolta em símbolos relativos ao nazismo, à Segunda Guerra Mundial e à afirmação de uma descendência alemã do narrador. No submarino, acontecem orgias entre os tripulantes e o narrador compreende que o engenheiro é parte integrante daquele meio, ao mesmo tempo que se decepciona com o amigo e sente ciúmes de sua integração com a tripulação. Por diversos momentos, o narrador acredita que finalmente poderá ter o seu momento sexual com o engenheiro, mas a esperada relação não acontece: “nós dois já vivêramos o prenúncio desse ato inúmeras vezes. Só que sempre como um aborto. E a cueca toda babada” (NOLL, 2008, p. 23).

O engenheiro leva o narrador para uma câmara do submarino, outros personagens os esperavam para assistir “um filme acerca de certas milícias ambigualmente nazistas” (NOLL, 2008, p. 25) que se revela um filme pornográfico. O narrador vai ao banheiro e ao voltar percebe que uma orgia aconteceu em sua ausência e encontra o engenheiro deitado nu, “vi que no prepúcio circuncidado de meu amigo havia uma tatuagem e essa tatuagem me atordoou: uma ínfima abelha” (NOLL, 2008, p. 26).

O narrador sente-se ignorado pelos tripulantes e pelo engenheiro e decide dormir. Ao acordar, não sabe se foi ou não abusado dentro do submarino. Logo, o submarino ancora no porto do Rio Grande, o narrador acreditou que o engenheiro desceria com ele para retornarem para Porto Alegre, mas seguiu viagem:

Nessa magra despedida agora, em cima do lombo do submarino, me dá vontade de chegar mais perto e lhe fazer um agrado, depois um afago, o limiar de um toque bocadinho mais físico, ou quase. Um gesto, enfim, de afabilidade entre corpos, no momento de minha retirada de campo. Sem mágoa. Passar a mão no alto de seu braço, alisá-lo um pouquinho e então partir. Mas nem isso me senti em condições de fazer. (NOLL, 2008, p. 30)

O narrador sente-se abandonado e a partir deste momento passa a falar obsessivamente do personagem engenheiro, tanto em suas lembranças quanto em suas digressões. Sem opção o narrador segue seu caminho de volta para Porto Alegre e esforça-se para tentar viver sem a presença do engenheiro. Retoma sua decisão de seguir o caminho do pai.

Na chegada a Porto Alegre, o narrador depara-se com uma fila de pessoas doando seus bens para uma suposta “causa brasileira” e resolve participar doando um medalhão, herança de sua mãe. Este episódio da “causa brasileira” repete-se durante o desenvolvimento da obra e acontece em momentos em que o narrador é lembrado sobre sua decisão de seguir o caminho do pai. Não vamos detalhar cada uma das cenas relacionadas ao pedido doações neste resumo da fábula, pois serão analisadas no próximo capítulo.

A tentativa do narrador de seguir o caminho do pai é representada na fábula pelo retorno à casa e pela apresentação dos personagens Clara, sua esposa, e seu filho adolescente. Quando chega em casa, Clara estava de roupas íntimas na sala “como se me esperasse” (NOLL, 2008, p. 36). O narrador justifica sua ausência dizendo que andava dormindo bêbado na casa do engenheiro, sem ter certeza quanto tempo havia passado entre os acontecimentos. Ele toma um banho e sabe que sua esposa não estava por perto: “naquele instante não ouvia sua voz bendita cantando canções francesas dos séculos XV e XVI, especialmente algumas de Josquin Desprès, por quem era apaixonada. Seu timbre particularíssimo de soprano tinha o dom de me inspirar” (NOLL, 2008, p. 38).

No banho, o narrador fala sobre a fazenda herdada do pai que gera uma parca renda para a família. Lembra de suas experiências sexuais com uma cabra da fazenda pela qual poderia se tornar um animal para permanecer ao lado dela. Relembra também: “Clara pegou-me uma vez beijando um peão entre os eucaliptos de nossa deficitária fazenda” (NOLL, 2008, p. 38). O narrador explica que, após o flagra com o peão, Clara passou a cantar mais para se desapegar do mundo visível, “a sonoridade parecia sair de uma fonte abstrata, imaterial, ausente, e não de sua garganta maltratada no passado por dois maços diários” (NOLL, 2008, p. 40). Ela, segundo o narrador, não se importava em ter “um marido veado” (NOLL, 2008, p. 40) e dormir juntos “representava a construção de um quadro familiar sólido, diante do filho adolescente” (NOLL, 2008, p. 41).

O filho é apresentado com o narrador levando-o ao cinema e depois até a casa de um amigo, cujo pai o narrador reconhece como um amigo da sua adolescência, e os dois entregam suas respectivas alianças a mais um dos pedintes da “causa brasileira”. Seu filho é um adolescente prestes a atingir os dezoito anos e, logo após, o pai o flagra em uma sauna junto com o amigo. O filho é um personagem simbólico, pois não há nenhuma fala ou mesmo descrição de qualquer ação reveladora de sua personalidade ou psicologia. É recuperado diversas vezes durante todo o desenvolvimento do romance, ora como um lembrete da responsabilidade paterna do protagonista, ora como um chamado da juventude ou até mesmo como objeto de sua libido, rompendo, pelo menos em sua imaginação, com o tabu do incesto.

No retorno para casa, Clara percebe o dedo sem aliança do narrador e diante de uma desculpa inventada, ela também retira a sua. O narrador deita-se ao lado da esposa, mas tem seus pensamentos voltados para o engenheiro e outros homens imaginários. Os dois tem uma relação sexual, “era como se voltássemos a foder no ritmo dos primeiros anos” (NOLL, 2008, p. 46), até pensa na possibilidade de ter um novo filho ou filha. Imagina que agora poderia desejar somente sua esposa, mas o contrário é imaginado no mesmo instante: “fecharia os olhos sobre o corpo da minha fêmea e imaginaria estar fodendo com a carne do mundo inteiro. Eu fora feito para essa epopeia libidinal” (NOLL, 2008, p. 48).

Outros encontros reais e imaginários acontecem nessa tentativa de seguir o caminho do pai, até ele, ao ler o jornal, descobrir que o submarino alemão naufragou na costa de Angola. A imaginação do narrador cria diversas possibilidades para o destino do engenheiro. Quando retorna à realidade, ele compreende que o tempo passou “meu filho está grande, já parece um homem. Minha mulher ficou grávida de novo. Perdeu a criança. Ela quase foi junto com o feto de oito meses” (NOLL, 2008, p. 56).

Desorientado sem a presença do engenheiro, o narrador segue a sua vida deambulando entre sua casa e outros espaços à procura de sexo. O narrador num dos retornos à casa, propõe à sua esposa sexo e “é a primeira vez que brocho sem que meu cacete transmita alguma esperança de sucesso para aquele dia mesmo ou no seguinte, o mais tardar” (NOLL, 2008, p. 62), pensa então no que fazer sem conseguir ter uma ereção, “se eu ficasse assim tão impotente pela vida afora, me acostumaria a dar o cu, passaria a gostar da brincadeira, quem sabe até me viciar. Passar a gozar por trás, pronto” (NOLL, 2008, p. 62). O narrador na tentativa de

recuperar sua ereção, encontra Bernardo, um massagista da sauna, e mesmo assim não consegue.

Depois, numa segunda tentativa, encontra com um garoto de programa que em seguida lhe aplica o golpe “boa noite, cinderela” e o espanca. O narrador estava consciente do golpe e é o espancamento que o faz novamente recuperar a sua ereção: “ali, estirado no chão, sem sentir um pingo de dor, ali, turvo, turvo, toquei o meu púbis. Tinha recuperado uma ereção estável. De vez, será?” (NOLL, 2008, p. 70) e o seu gozo: “[...] o que sei é que, ao levar o pontapé, gozei enfim, tão fundo que parecia o ato de morrer” (NOLL, 2008, p. 71).

O narrador vai parar no hospital após o espancamento, encontra-se entre a vida e a morte, alucina e sua consciência passa a existir no ambiente fantasioso de seu mundo interior tomando conta da narrativa a partir deste ponto. Ele duvida que esteja no hospital: “ao abrir os olhos, vi a meu lado minha mulher e nosso filho. Eles se debruçaram sobre mim. Havia um cheiro forte de flores. Era o meu velório?” (NOLL, 2008, p. 72). Solicita um espelho para se olhar e tentar se reconhecer: “fiquei levemente incomodado com o risco de não encontrar a mesma cara de antes. E qual seria a face anterior. Ele trouxe o espelho. O diabo é que de fato não lembrava como a minha fisionomia era antes daqui” (NOLL, 2008, p. 72). O narrador até este ponto não tinha se olhado no espelho, não tinha uma imagem para comparar. Ele tenta lembrar o que aconteceu: “lembrar seria pedir o impossível de minhas ruínas” (NOLL, 2008, p. 73). Sua imaginação cria dois corpos em atividade sexual na escuridão, ele lembra de cada uma de suas experiências sexuais até o momento e deseja escrever sobre elas, “seguramente, os meus momentos mais inesquecíveis” (NOLL, 2008, p. 74), pensa em pedir um papel, “vou escrever as mensagens. Seria uma lástima perder a oportunidade” (NOLL, 2008, p. 74). E conclui, após gozar com a visão da imagem dos dois corpos na escuridão:

A verdade é que, em mim, o sexo sobrepujava o resto. Se eu morresse já, teria para apresentar uma quilometragem de pequenos, mas nítidos frêmitos, próprios do tesão. Eu renascia a cada surto da libido. Por mais que eu me desencantasse rapidamente com um ou outro parceiro, por mais que depois de gozar eu precisasse escapar da presença do outro, sob pena de passar mal, eu sabia sim tocar no corpo alheio como se tocasse num fio desencapado, para logo morrer e irromper de novo do mesmo choque elétrico. (NOLL, 2008, p. 74-75)

No leito do hospital, o narrador começa a sentir frio e dorme. Quando acorda, ele percebe uma mão sobre a dele: “[...] vislumbrei quem tocava na minha mão. Era

simplesmente o meu amigo engenheiro” (NOLL, 2008, p. 76). O retorno do engenheiro causa no narrador temor diante da morte “não podia aceitar a ideia de que o meu resto de vida não tivesse mais extensão suficiente para abarcar a figura inigualável de um sarará prodigioso” (NOLL, 2008, p. 77). O narrador recebe uma proposta do engenheiro: “Ele perguntou se eu não queria passar um tempo na casa dele. Podia tratar de mim. Indaguei calado se era justo desejar tanto em tamanha escassez” (NOLL, 2008, p. 77). E imagina esses momentos de cuidado.

Usualmente as cores escuras são utilizadas para caracterizar os espaços nas narrativas de Noll, principalmente quando envolve as questões sexuais, entretanto, a cena do hospital passa agora para um lugar indefinido, “meio de um salão”, “capela de velório”, “câmara ardente”, “barranco não muito alto”, “trincheira”, “fosso para canos”, “tumba”, envoltos em uma claridade que domina o espaço dessa fantasia, entre o seu velório, o seu caixão e a sua morte, compreendidos como “leito branco”, “versão ligeira do paraíso”, “ilha em branco” (NOLL, 2008, p. 78).

Após esse delírio, o engenheiro e o narrador estão em sua cova. O engenheiro convida-o para irem morar em Cuiabá, “por que Cuiabá?, indaguei” (NOLL, 2008, p. 79), sem obter uma resposta. Eles vão até o aeroporto e entram em um avião Bandeirantes, parecem fugir, pois há seguranças auxiliando os dois nesse momento. A fuga para Cuiabá reforça ideias de heroísmo nos acontecimentos nesse mundo fantasioso após a morte do narrador, em que o personagem engenheiro se torna, pelo menos em sua imaginação, um criminoso em fuga da polícia federal, provavelmente por tráfico de drogas.

A chegada em Cuiabá mostra ao narrador o novo espaço em que a narrativa se desenvolve: uma casa nos arredores da capital de Mato Grosso, “para lá da periferia da cidade, na mata” (NOLL, 2008, p. 80). A casa é descrita como abandonada e previamente habitada por uma mulher, pois há objetos descritos pelo narrador como femininos. Esses detalhes para o narrador parecem ser um chamamento ao feminino: [...] para mim fora preparada a cozinha com seus apetrechos. Para que eu tomasse conta dela e nela fizesse bons pratos para o casal” (NOLL, 2008, p. 81). O narrador passa a acreditar que finalmente poderia viver ao lado do engenheiro e realizar o seu desejo, “bastava que eu fosse a mulher com a qual ele sonhara” (NOLL, 2008, p. 81). E muitas outras ações mostram ao narrador que, nessa nova fase de sua vida junto com o engenheiro, ele precisa se tornar uma mulher.

O engenheiro, por algumas páginas e sempre com a interferência do narrador, toma a voz narrativa para explicar como foi capaz de ressuscitar o narrador de sua cova. Os detalhes da ressurreição e dessa tomada da voz narrativa do narrador serão debatidos no capítulo 3. O engenheiro, após contar suas diversas histórias, encerra sua fala dizendo para o narrador: “Agora você é grato a mim e continuará sendo pelo período que resta” (NOLL, 2008, p. 88).

O narrador vive a rotina de uma dona de casa e essa atitude constrói a mulher que o engenheiro, direta e indiretamente, deseja que ele se torne. Com muito humor e, principalmente, ironia, o narrador cede à rotina feminina, questionando se aquilo o tornaria a mulher esperada pelo engenheiro, mas o seu desejo é um só:

Cozinhar, lavar, passar, limpar não seriam justamente um grande agrado para eu merecer as mil e uma noites e tantas outras mais? Sim, eu não teria mais rotina. A dura execução das horas seria tão-só um pagamento pela ardência da madrugada. E a cada noite eu aprenderia o que até ali não soubera vislumbrar. (NOLL, 2008, p. 82).

É nesta nova rotina que um dos episódios mais inusitados, além da própria transformação do narrador, acontece: o primeiro encontro sexual entre ele e o engenheiro. Muitas expectativas do narrador são quebradas nesse momento tão esperado por ele, pois ao invés de o engenheiro assumir o papel “masculino” da relação sexual, apresenta-se como passivo, fazendo com que o narrador não consiga assumir definitivamente o seu papel feminino, “o meu pau teria uma missão especial: comer a quem parecia me querer como mulher” (NOLL, 2008, p. 93). A dúvida sobre qual gênero, qual papel sexual ou qual é o seu desejo é o mote do narrador, permitindo que mais e mais questionamentos sobre a norma sexual sejam propostos: “mas quem era eu afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até o seu carço” (NOLL, 2008, p. 95).

Nas saídas do engenheiro para trabalhar, o narrador conhece uma vizinha que possui uma criança ainda de colo, pela qual sente-se atraído, “minha vizinha sentava-se já amamentando a cria. Quando tirou um seio da blusa, precisei recuar. Aquele seio farto, com o bico da sua auréola mais escuros, marrons, me fazia rever com nitidez o seio de minha viúva” (NOLL, 2008, p. 98). Também procura um matadouro para poder comprar carne para preparar o jantar do engenheiro. Após uma de suas saídas para o trabalho, o engenheiro retorna ferido, “chega de perna engessada, diz ser fruto de uma queda boba” (NOLL, 2008, p. 115), é cuidado pelo narrador e novamente parte para o seu misterioso trabalho.

Mais uma vez, o narrador visita o matadouro e o açougueiro se propõe a carregar suas compras. Entram na casa, “faço café, pergunto quantas colheres de açúcar, ele já não diz nada, entra comigo pelo quarto, despe-se e depois me despe” (NOLL, 2008, p. 117). Preocupado em manter-se fiel ao engenheiro, o narrador decide procurar outro matadouro, “vou comprar carne em outra freguesia” (NOLL, 2008, p. 117) e acaba em um lago, onde conhece um dos banhistas, “ele era o que se chama de insuficiente mental” (NOLL, 2008, p. 119). O insuficiente mental oferece ao narrador mesmo sem pronunciar uma única palavra uma solução possível para o problema do que significa a heteronormatividade e o seu poder sobre o corpo do narrador. Este episódio será analisado no próximo capítulo, na relação entre poder, linguagem e desejo.

Mais uma vez, o engenheiro retorna machucado: “o homem apareceu sacrificado demais, com um ferimento no braço” (NOLL, 2008, p. 123). Os dois precisam fugir mais uma vez, “devemos comer o pó de mais estradas” (NOLL, 2008, p. 123). Desta vez, os dois fogem de helicóptero, “ao ver o helicóptero, senti um claro desvanecimento: seria quem sabe uma escapada para um mundo de farturas, sem perseguições” (NOLL, 2008, p. 139). Inicia-se um processo paranoico no narrador, pois acredita que estavam sendo perseguidos pela polícia federal devido a alguma atividade ilícita do engenheiro. Ele sabe que o fim dos dois está próximo, até diz “se tiver que ir com o engenheiro até o fim da mais distante geografia, não importa, eu vou, mesmo que nós dois encontraremos logo adiante o tiro fatal. Morrer com ele da mesma arma me credenciaria a alguma eternidade” (NOLL, 2008, p. 131).

Os dois chegam na nova casa, um “mocambo” (NOLL, 2008, p. 133). Lá eles constroem algum resto de rotina e continuam com suas atividades sexuais noturnas. Entretanto, o narrador é surpreendido pelo engenheiro: “foi quando, de um golpe, ele virou-se e deitou sobre o meu corpo subitamente assustado. Eu estava ali, ainda de braços e me sentia sufocar. De um golpe percebi por trás de mim um pau milagrosamente duro” (NOLL, 2008, p. 142). A sua transformação em mulher agora se aprofunda mais com a recuperação da ereção do engenheiro. “Toquei novamente no meu púbis e constatei o pior: parecia que eu perdia os pontos cardeais da genitália” (NOLL, 2008, p. 143). Imediatamente, o narrador começa a se desencantar pelo engenheiro, “toda a minha velha paixão pelo engenheiro se esvaziava nesse repentino agora” (NOLL, 2008, p. 148) mas essa paixão é recuperada logo pela visão do seu órgão genital:

O pau do engenheiro, quem sabe sensibilizado mesmo pelo meu olhar e minha nudez, já se revelava totalmente duro, enfim. A minha excitação por um cacete parecia inesgotável. Às vezes pensava que eu já tinha perdido qualquer interesse por essa posta de carne inflável. Mas quando ele reaparecia, o meu encantamento por esse deus menor me deixava de novo submisso e abandonado aos seus caprichos. (NOLL, 2008, p. 151)

O narrador acredita ver o próprio filho transformado em um lobo selvagem na floresta. Na tentativa de procurar o filho, um novo personagem é apresentado, o segurança:

Postei-me atrás de um tronco, de onde se vislumbrava o vulto de um misterioso forasteiro. A verdade é que naquele ponto não havia um, mas dois homens. Um dele com a lanterna na mão. Ambos gemiam. Notei, com a sensação de esgotamento, que um deles, ajoelhado, praticava felação naquele que parecia o mais forte e musculoso, o da lanterna” (NOLL, 2008, p. 152)

O narrador questiona-se a respeito de quem seria o outro homem e percebe: “e então vi: a figura que fazia boquete no segurança era meu filho” (NOLL, 2008, p. 153). Ao tentar chamá-lo, o filho foge já na forma de lobo. Esse segurança se apresenta ao narrador perguntando pelo engenheiro que está dormindo dentro da casa. O segurança havia preparado o lugar para os dois. O narrador fica em dúvida: com qual dos dois personagens deveria seguir de agora em diante, ao perceber que o fim do engenheiro se aproximava:

Talvez, para sair com vida dali, eu precisasse optar por um dos dois. O engenheiro? Por que não o segurança? Não sabia ainda o real significado disso, mas sei que assim pensei e que nessa indecisão passei a acreditar. Qual dos dois, hein? Nesse ponto achei que o melhor seria acompanhar o segurança, o engenheiro me parecia já carta fora do baralho. Seria caçado e triturado. Sem dúvida, capturado e massacrado. Questão de tempo. Nós dois, eu e o segurança, tínhamos mais chances de furar as barreiras policiais. Fugiríamos para o exterior? Haveria no Brasil algum buraco onde pudéssemos nos amontoar a salvo das forças policiais? O buraco seria na selva? O meu novo companheiro de escapada, o segurança, cultivava um ar genuinamente superior. Não falo apenas da expressão inabalável, inerente ao serviço. Percebia-se que o parrudo sabia das coisas. E não dissimulava tanto sua surda emergência na cartolagem do tráfico. Desse deslocamento de papéis vinha a sua indisfarçável tensão. (NOLL, 2008, p. 157)

Os três continuam a convivência naquela casa, o narrador começa a delirar, tem mais memórias, continua acreditando que viu o filho na floresta. O engenheiro define cada vez mais na cama e sua morte pode ser compreendida pelo fato de o narrador tratá-lo no passado: “os sonhos daquele que fora meu homem escoava pela sua boca” (NOLL, 2008, p. 165). A confirmação da morte aparece depois:

Confessei ao segurança estar me despedindo do homem por quem vivera a vida inteira apaixonado. Até horas atrás, quando me desencantei bravamente dele. Como adivinhar, nos tempos platônicos de nossa juventude, que um dia estaríamos em meio à floresta tropical, aqui, e que então eu oficiaria a sua morte?” (NOLL, 2008, p. 168).

O segurança acredita que o engenheiro foi envenenado e o narrador pensa que ele é o próximo. Ao planejarem o enterro do engenheiro para o dia seguinte, procuram algo para comer na cozinha da casa, mas não encontram comida, somente um vibrador. O narrador percebe seu corpo mudando cada vez mais:

Lavei-me na pia da cozinha mesmo. Ao passar a mão entre minhas pernas para lavar, veio entre os dedos uma meleca endiabrada, que me dava cócegas, me dava cócegas até eu começar a sentir o miserável cheiro dessa substância disforma, mesclando os miasmas do homem e da mulher” (NOLL, 2008, p. 169)

Ao escutar gritos pela noite, o narrador diz “eu estava a cada dia mais demente”, por começar a confundir o mundo “de fora e o de dentro” numa “dolorosa rarefação” e “precisava, no entanto, me manter nesse centro hoje diluído, indefinido, impreciso, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para o fora, ou só para o dentro” (NOLL, 2008, p. 169). A demência junta-se com a fome crescente e sua libido:

Eu sentia agora uma fome severa. Ao lado da fome, vinha me definitivamente um prazer inenarrável com aquilo que se poderia chamar de nova versão de vagina. O que se formava entre minhas pernas constituía-se numa genitália inédita quem sabe, alguma coisa próxima a uma vulva, sem dúvida, mas guardando talvez algo masculino, ao se lançar para dentro, mas desejosa de possuir a função perfurante. (NOLL, 2008, p. 177).

Ao amanhecer, o narrador e o segurança enterram o corpo do engenheiro. O narrador sente ciúmes pelo fato de acreditar que o segurança também pode ter sido amante do engenheiro e de seu filho-lobo na floresta. Novamente delira, o narrador pensa que ninguém havia morrido, somente ele mesmo. No final do enterro, o narrador e o segurança dançam sobre a cova do engenheiro.

O narrador e o segurança iniciam novamente a fuga, nessa travessia, o narrador descobre que seu púbis se tornou “o viveiro de esdrúxulas infracriaturas” (NOLL, 2008, p. 189). O narrador considera essas criaturas como uma população vivendo em seu corpo, descrevendo detalhadamente sua maneira de viver sem serem masculinas ou femininas: “não pareciam cumprir a psicologia sexual masculina, em que existem apenas duas escolhas: ou tudo ou nada. Via-se que eles às vezes

brincavam por horas sem blefarem com qualquer conclusão” (NOLL, 2008, p. 190-191). Essa cena será analisada com mais detalhes no capítulo 4.

O narrador e o segurança chegam aos arredores da cidade de Nova Amizade. Antes, os dois tem uma relação sexual que faz com que o narrador repasse suas memórias e passe a experimentar novas possibilidades de prazer com seu novo órgão genital: “um tesão agora se espalhando paulatinamente até as margens do organismo, em fluidos incessantes, em verdadeiras chispas. O meu corpo como um todo era um órgão genital” (NOLL, 2008, p. 195).

Na cidade, o narrador desconfia que o segurança matou o engenheiro e foge de volta para a mata até retornar, numa corrida sem parada, à casa onde o engenheiro está enterrado. Ele queria proteção, sentia que iria morrer e, “de súbito sinto um impacto quente nas costas” (NOLL, 2008, p. 199), é o primeiro tiro dado pelo segurança no narrador.

O narrador perde aos poucos cada um de seus sentidos e parecia cada vez mais demente: “agora eu mergulhava em certas alvuras, acompanhando alguns cardumes azulados que eu já conhecia de vista, não lembrava de onde” (NOLL, 2008, p. 201). Ele vê o segurança cavando-lhe a cova, imaginando que seria enterrado ao lado do engenheiro, tudo se torna luminoso mais uma vez:

Agora, os tons escuros se expandiam e ultrapassavam o quadro, deixando o branco dormir sozinho aqui no meu refúgio. [...] O sabor parecia irromper da essência do branco, como todo o resto. [...] No mais, tudo estava tomado de uma densa brancura, para se opor ao interior sombrio. [...] Meio parcimonioso, continuava a me alimentar da cor. Sentia os arredores da boca sujos de branco. Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos já amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados... (NOLL, 2008, p. 205)

Cai uma chuva, pressentida pelo narrador de dentro da cova, e encerra sua narrativa de forma de uma espiral de vivências, entre viver, morrer e viver novamente: “então, de um golpe, me coagulei. E antes que não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver...” (NOLL, 2008, p. 206).

### 2.3.2 Apontamentos sobre a composição do romance

*Acenos e afagos* continua desenvolvendo os princípios do projeto estético de Noll, relativos à utilização da linguagem neobarroca, o trabalho com a ideia do gênero romance, a memória e a sexualidade. Entretanto, a forma como esses temas são

abordados diferencia-se, se comparada a outros romances, principalmente em contraste com *A fúria do corpo*.

O trabalho com a linguagem em *Acenos e afagos* não possui a mesma ousadia do primeiro romance de Noll, sendo mais lapidado, mas não menos barroco. Schøllhammer comenta que:

[...] o escritor gaúcho chega a uma síntese de sua obra anterior incorporando e conciliando os extremos de *A fúria do corpo* (1981), o romance mais barroco e expressivo do autor, com seus livros centrados no esvaziamento identitário de personagens em rumo incerto e ação aleatória, como *Hotel Atlântico* (1989) e *Rastos (sic) de verão* (1990), e evidencia sua conexão com os mais recentes romances – do *Harmada* (1993) ao *A máquina de ser* (2006) – em que a transgressão, a viagem e a encenação autoral, na *performance* teatral do “eu” narrativo, produz uma metamorfose vivida no nível do corpo. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 118)

Muito do barroquismo evidenciado por Schøllhammer relaciona-se a um “movimento transgressivo que, [...] não levando ao extremo místico no êxtase erótico, acelera as transformações das marcas identitárias do personagem por cima do gênero e do limite entre vida e morte” (SHØLLHAMMER, 2009, p. 118). Assim, o não abandono completo do neobarroco na construção da linguagem dos romances de Noll ainda transita dentro das possibilidades de seu projeto estético principalmente na proliferação dos sentidos atribuída às palavras. O misticismo escancarado de *A fúria do corpo*, pela sua linguagem prolixa em poeticidade litúrgica dá-se na busca de formas repetitivas — imitação da ritualização religiosa. Em *Acenos e afagos*, a religiosidade é menos evidente. O narrador é ateu, encara a divindade com desdém e a substitui por deuses menores, por exemplo, o órgão genital do engenheiro.

O romance de formação, enquanto gênero representativo da modernidade como afirmou Avelar, em *Acenos e afagos* muda pelo fato de não se trabalhar a formação de um sujeito, mas sim a formação do desejo do narrador. Justifica-se o uso diferente das lembranças neste romance que interminavelmente narram suas experiências sexuais da adolescência à vida adulta, para construir um percurso para o desenvolvimento do seu desejo e da transformação do seu corpo. Schøllhammer chama o romance de “formação homoerótica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 118).

Em relação à sexualidade, a diferença está na não realização de fato dos desejos sexuais, permanecendo mais nos planos da rememoração e da imaginação do narrador que luta sem sucesso para se manter dentro dos ditames da monogamia e a seu princípio de fidelidade conjugal, primeiro em relação a sua esposa, Clara, e depois ao personagem engenheiro.

Sandro Adriano da Silva, em *Acenos e afagos: o romance queer* de João Gilberto Noll (2010), denomina a memória do narrador de “homomemória”:

A homomemória como recurso estético e também social do processo de metamorfose, torna-se registro das percepções sobre o corpo em transformação e dos desejos por ele cartografados como rubricas de um passado que vai sendo presentificado em experiência e aprendizagem, deflagrando a transitoriedade identitária, inscrita no devir. (SILVA, 2010, p. 101)

Silva mostra que a experiência é aprofundada neste romance por via da rememoração da própria transformação sofrida no corpo do narrador, pois ela está relacionada às suas conquistas sexuais. De uma certa forma, Silva quer restringir a experiência ao contexto homoerótico, ao mostrar que a memória é “acionada e agenciada, pois, pelo desejo, no mais das vezes homoafetivo, [...]” (SILVA, 2010, p. 101), por isso o “homo” do seu conceito de memória. Entretanto, é preciso entender que o narrador de *Acenos e afagos* está longe de uma simples classificação de orientação sexual limitada pelas possibilidades de sua genitália. Seu corpo está em transformação e deseja experimentar o prazer de todas as formas possíveis e com a maior variedade possível. Não é à toa que o narrador diz durante uma tentativa sexual com sua esposa: “fecharia os olhos sobre o corpo da minha fêmea e imaginaria estar fodendo com a carne do mundo inteiro. Eu fora feito para essa epopeia libidinal” (NOLL, 2008, p. 58), e, sem considerar a paixão do narrador pelo engenheiro, suas experiências sexuais, na realidade narrativa, no plano imaginário ou na rememoração, variam entre animais, homens, mulheres, jovens, idosos e assim por diante, porque a questão não está no outro e sim no seu próprio corpo.

O narrador manifesta sua sexualidade de forma livre e muitas vezes sem um objeto. É o que Freud denominou, em *Três ensaios sobre a sexualidade* (2016), de predisposição polimorficamente perversa, em sua análise da sexualidade na infância. A criança sem as barreiras usuais da “vergonha, nojo e moral” pode se tornar “polimorficamente perversa” (FREUD, 2016, p. 98) sob a influência da sedução. Freud ainda explica que a predisposição polimórfica perversa não está restrita à infância:

A mesma predisposição polimórfica, ou seja, infantil, é aproveitada pelas meretrizes em sua atividade profissional, e, dado o imenso número de mulheres prostituídas e daquelas a quem se deve atribuir a capacidade para a prostituição, embora tenham escapado à profissão, torna-se impossível não reconhecer algo universalmente humano e primordial nessa predisposição uniforme a todas as perversões. (FREUD, 2016, p. 99)

O exemplo de Freud é infeliz, pois reforça exclusivamente a prostituição feminina e toda a sua carga preconceituosa, mesmo admitindo, logo em seguida, que é uma predisposição universalmente humana. A perversão está conectada a essa predisposição, pois seria o direcionamento da libido não centrada na genitália ou para a procriação. Freud entende a libido como: “uma força quantitativamente variável que poderia medir processos e transposições no âmbito da excitação sexual” (FREUD, 2016, p. 135) e diferencia a libido dos outros processos psíquicos por possuir também um caráter qualitativo.

Marcuse mostra que a libido está direcionada pelo princípio de desempenho para a genitália, unindo o sujeito a este objeto, o órgão genital, liberando o resto do corpo para o trabalho, “a redução temporal da libido é suplementada, pois, pela sua redução espacial. (MARCUSE, 1975, p. 60), ou seja, reduz-se o tempo destinado a satisfação do princípio do prazer pela redução espacial do prazer à genitália. Quando a forma dessa “força quantitativamente variável” não está relacionada à genitália, ela assume essa polimorfia que é entendida como perversa por não seguir esse princípio de desempenho. Freud tem a mesma percepção ao analisar as perversões:

A análise das perversões e psicose neuroses nos fez ver que essa excitação sexual não vem só das assim chamadas partes genitais, mas de todos os órgãos do corpo. Por conseguinte, formamos a concepção de um *quantum* de libido, cuja representação psíquica chamamos *libido do Eu*, e cuja produção, aumento ou diminuição, distribuição e deslocamento deve nos oferecer possibilidades de explicar os fenômenos psicosssexuais observados. (FREUD, 2016, p. 135, grifo do autor)

Freud ao conceber esse *quantum* de libido, divide a libido em objetual e narcisística. Na libido objetual, o sujeito vincula o prazer a um objeto, usualmente, a genitália, e, quando este objeto não é o esperado, as perversões sexuais são observadas. A libido narcisística é a mesma da *libido do Eu* da citação acima, é voltada para o próprio corpo. Em *O papel da sexualidade na etiologia das neuroses*, Freud (2016) volta a explicar sobre a disposição polimorficamente perversa ao relacioná-la às ideias de norma, perversão e neurose:

Ali [em *Três ensaios sobre a sexualidade*] mostrei que a disposição constitucional sexual das crianças é muito mais variada do que se podia esperar, que ela merece ser chamada de “polimorficamente perversa” e que dela provém, mediante a repressão de determinados componentes, a assim chamada conduta normal da função sexual. Assinalando as características infantis da sexualidade, pude estabelecer uma conexão simples entre saúde, perversão e neurose. A norma resultada da repressão de determinados instintos parciais e componentes da disposição infantil e da subordinação dos demais à primazia das zonas genitais a serviço da função procriadora; as

perversões correspondiam a distúrbios nesta síntese, de alguns desses instintos parciais; e a neurose estava relacionada a uma repressão excessiva das tendências libidinais. (FREUD, 2016, p. 357)

A norma sexual é compreendida como a repressão dos instintos parciais. O objeto da libido compreendido como normal deveria ser a zona genital com função reprodutiva. Já a perversão acontece quando aparecem distúrbios no objeto da libido, sendo alguns objetos mais aceitáveis do que outros, conforme as observações de Freud. E as neuroses representam a repressão excessiva contra a tendência instintiva pelo prazer. Marcuse relaciona a perversão à questão do pai:

A teoria psicanalítica vê nas práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, da dominação paterna — uma tentativa para impedir o “reaparecimento do pai”. As perversões parecem rejeitar a escravização total do ego do prazer pelo ego da realidade. Proclamando a liberdade instintiva num mundo de repressão, caracterizam-se freqüentemente por uma forte rejeição do sentimento de culpa que acompanha a repressão sexual. (MARCUSE, 1975, p. 60-61)

A rejeição da escravização do ego do prazer por essa norma da primazia genital é um dos questionamentos de Marcuse para pensar o Eros libertado. O início do parágrafo citado acima é: “originalmente, o instinto do sexo não tem limitações extrínsecas, temporais e espaciais, ao seu sujeito e objeto; a sexualidade é, por natureza, ‘polimòrficamente perversa”. (MARCUSE, 1975, p. 60). A polimorfia perversa que em Freud não é somente uma corrupção da criança está mais próxima do que pode significar a sexualidade do narrador de *Acenos e afagos*. Na sociedade livre do princípio de desempenho, Marcuse propõe uma transformação do Eros:

A pureza, regularidade, asseio e reprodução requeridos pelo princípio de desempenho não são, naturalmente, os de qualquer civilização madura. E a reativação dos desejos e atitudes pré-históricos e infantis não significa, necessariamente, regressão; pode muito bem ser o oposto — a proximidade de uma felicidade que sempre foi a promessa reprimida de um futuro melhor. (MARCUSE, 1975, p. 177)

A regressão que aconteceria seria na primazia genital e na restrição do sexo como somente reprodutivo e não nos instintos. Marcuse chama esse processo de autossублиmação da sexualidade: “o termo implica que a sexualidade pode, sob condições específicas, criar relações humanas altamente civilizadas sem estar sujeita à organização repressiva que a civilização estabelecida impôs ao instinto” (MARCUSE, 1975, p. 178), ou seja, não conter espacial e temporalmente a sexualidade, como requer o princípio de desempenho. A autossублиmação da

sexualidade “[...] pressupõe o progresso histórico para além das instituições do princípio de desempenho, as quais, por sua vez, permitiriam a regressão instintiva” (MARCUSE, 1975, p. 178) e um desenvolvimento do instinto.

A polimorfia perversa parece ser uma proposta do narrador de *Acenos e afagos* para compreender a sua própria sexualidade. É sua epopeia libidinal que cria como consequência em seu próprio corpo a nação de “microcriaturas” não reprimidas, como veremos no capítulo 4.

O questionamento em torno da crise da narratividade em consequência do modo como o narrador nos transmite a experiência, demonstra o quanto Noll está aprofundando a questão da subjetivação nesta narrativa, o que se expressa no tempo, como afirma Valle:

Preliminarmente, podemos apontar que há uma certa unidade de conteúdo no conjunto romanesco de Noll, mas, por outro lado, há também uma progressiva modificação no modo de narrar, que está ligada à maior ou menor ênfase na experiência do *presente* (relação direta com seu corpo, com a realidade concreta e com o outro), com o *passado* (esquecimento, rememoração) e com as *possibilidades abstratas* (espécie de desprezo pelo real). (VALLE, 2014, p. 2, grifos do autor)

O tempo nesta narrativa não está mais ou menos organizado do que nos outros romances, entretanto, a forma de tratamento é diferente. A impressão de tempo que passou, nos outros romances, vem a partir da mudança do espaço. *Acenos e afagos* começa desta forma, mas quando a transformação do narrador se inicia a partir do seu desligamento do espaço urbano de Porto Alegre e, conseqüentemente, de suas diversas possibilidades de mobilidade, o tempo ganha outro significado ligado a presença e a ausência do engenheiro.

Valle, tendo em perspectiva o conjunto dos romances de Noll, percebe que: “o narrador é *alguém* no momento em que antecede certa experiência sexual e é *outro* após ela, e não se trata de mera figura de linguagem, pois efetivamente, em alguns romances, ele se converte em outro [...]” (VALLE, 2014, p. 48, grifos do autor). O melhor exemplo dessa questão é o final já citado de *Lorde*, em que literalmente o narrador transforma-se no personagem George após a experiência sexual com ele. Ao referir-se especificamente a *Acenos e afagos*, Valle conclui que: “[...] o narrador tem suas formas físicas alteradas, tornando-se uma mulher. Trata-se de um reflexo externo (físico) da identidade sexual de gênero que o narrador possui naquele momento, para usufruir de sua sexualidade em toda a sua potencialidade” (VALLE, 2014, p. 48). Com o corpo em transformação, o narrador ganha acesso a uma imensa

variedade de vivências sexuais. No plano real da narrativa, o narrador parece se satisfazer de forma insuficiente, mesmo lembrando de diversas vivências sexuais. Já no plano de sua imaginação a satisfação é diferente, há mais descobertas, mesmo lidando com a internalização do poder da norma sexual. A libertação do desejo do narrador está sempre combatendo o poder que o reprime. O Eros, para se transformar, como Marcuse propõe, precisa lidar com a mais-repressão e o princípio de desempenho.

### 2.3.2.1 Um romance sobre palavras

Um romance sobre palavras, eis o que é *Acenos e afagos*. João Gilberto Noll é um escritor que tem como tema principal a própria escrita, principalmente em seus últimos romances, como destacou Avelar. O narrador de *Acenos e afagos* diz “a ficção das coisas me enredava a ponto de não poder dela me desvencilhar. E o que me restava do que chamavam de realidade se asilava incomunicável no consulado de todas as bandeiras” (NOLL, 2008, p. 54).

A impossibilidade de comunicar a realidade, de trazer a experiência para o campo da vida ou retirá-la do asilo do consulado dos significados acontece devido à instabilidade e excentricidade do mundo interior do sujeito narrativo. Isto faz com que a palavra ou a própria narrativa seja o grande tema trabalhado não só pelo escritor em estudo, mas pela literatura contemporânea de forma geral. Apesar de existirem restos de experiência, sejam elas coletivas ou individuais por meio dos diversos acontecimentos narrados, sendo até possível estabelecer uma fábula para o romance, a palavra torna-se personagem principal de todo o escrito.

Uma das partes mais relevantes de *Acenos e afagos* sobre a própria palavra é um comentário do narrador sobre a sua vivência diante do mundo, em que se chama de um ouvinte: “[...] viciado em verificar no espelho das palavras a gasta cópia das coisas, em detrimento da sedução física do verbo” (NOLL, 2008, p. 121). O vício do narrador é perceber a diferença entre significante e significado. Se as “coisas” aparecem no espelho da palavra como “cópia gasta”, obviamente elas não são os objetos exatos do mundo real. A cópia das coisas está gasta porque a relação entre significante e significado não tem uma função somente referencial, estritamente comunicativa e clara.

A literatura é a prova da possibilidade de que essa relação pode ser manipulada e produzir uma infinidade de significados para um significante. O contraste causado no trecho é com a “sedução física do verbo”, uma ironia, se considerarmos que o trabalho de Noll é com a própria erotização da palavra. No entanto, essa sedução a que o narrador resiste está relacionada com a tentação de permanecer atado somente a essa materialidade da palavra e esquecer-se de que as palavras têm em seu reflexo a cópia gasta das coisas. Noll lembra a velha dicotomia entre significante e significado em prol do erotismo contido na materialidade da própria palavra quando menciona a “sedução física do verbo”, ou seja, o significante, e promove uma libertação ao utilizar essas mesmas palavras para explorar as novas “constelações de sentidos” para os nomes determinados pelo poder social por meio do barroquismo que resta em *Acenos e afagos*.

Schøllhammer compreende que Noll é capaz de: “[...] sair do circuito fechado da cultura da ferida para abraçar a cultura do gozo, dos delírios da linguagem; reinsere o presente do desejo erótico na realização da escrita” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 120). E continua explicando que esse erotismo da palavra é um “antídoto” que rompe uma dialética entre “a brutalidade e a delicadeza” pela “afirmação violenta e incondicional do gesto literário” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 120). Com a violência do gesto literário é possível compreender o poder que a própria palavra contém e Noll, em *Acenos e afagos*, trabalha com essa noção de poder produzido no interior da linguagem pela sociedade, tanto na transformação de gênero concebida por meio das palavras quanto no debate do narrador sobre as normas sociais que o oprimem e a vida que realmente deseja viver ao lado do engenheiro.

A miríade de possibilidades sexuais realizadas pelo narrador dá-se somente por meio da palavra, pois seu corpo em transformação não seria possível fora desse gesto criativo e literário, principalmente pelo fato dessa transformação ocorrer no imaginário do narrador. E é preciso lembrar de *A fúria do corpo*, uma vez que não há um abandono do projeto estético, e sim, o seu aprofundamento, quando o narrador somente consegue reconhecer Afrodite, outra grande paixão das palavras de Noll, através do toque em seu corpo, roteiro de palavras:

Quando a gente se encontrava você dizia meu coração tá doendo, toca aqui. Eu tocava no coração com a mão espalmada sobre teu peito e sentia o coração responder: pulsava ali uma outra vida que não a minha, um outro ser vivo no mistério mas tão mineral que eu podia tocar, alisar na minha ternura, apertar com o ódio de quem possui o que não é seu e que no entanto se dá.

Um coração apaixonado. O coração pulsava feito uma pomba na mão, batia contra o tato todo cheio de fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mordia o seio 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. (NOLL, 1981, p. 23-24)

A linguagem como o corpo é furiosa, entretanto é preciso notar que somente o toque faz com que o narrador reconheça o corpo “tão mineral” de Afrodite, ver não é suficiente, ouvir não é suficiente, é preciso “apertar com o ódio”. E é exatamente o encontro com o corpo alheio que faz o espaço e o tempo terem sentido de uma maneira geral na obra de Noll. Acima de todas as considerações do narrador de *A fúria do corpo*, a palavra “roteiro”, itinerário e *script*, mostra que o corpo está relacionado com a palavra. O corpo só pode ser lido por meio desse roteiro quase cinematográfico que é a própria narrativa de Noll.

### 2.3.2.2 Espaço e tempo: um problema sem remédio

Schøllhammer analisa que no espaço narrativo de *Acenos e afagos*: “reconhece-se a estrutura narrativa errática de um ‘eu’ por uma geografia incerta sem território definido e de poucos pontos identificados entre Porto Alegre e Angola” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 118-119) e explica que o espaço só pode ser compreendido pelo encontro, pois a consciência do narrador é: “[...] absorvida pela visceralidade de sua relação com os corpos que encontra e com os quais complexas constelações se tecem e se desfazem continuamente, sempre passando pela membrana do corpo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 119). O narrador, em cada espaço, sempre encontra alguém que vai provocar a sua libido e nesse contato entre os corpos, seja em espaços públicos ou privados, claros ou escuros, marginais ou não, é sempre o corpo a fonte de mediação. Entretanto, como desejamos demonstrar, o corpo do outro não é o centro de atenção da narrativa de *Acenos e afagos*, pois o romance de formação construído por Noll trata da formação do desejo expresso pelo corpo em transformação do narrador em seu plano imaginário.

Schøllhammer compreende que, nos narradores de Noll, o real é “uma realidade em falta” devido ao sofrimento por um *páthos* construído pela falta do contato e que tem como consequência “um desafio ao corpo, que se abre e se desfaz em doenças, feridas e secreções, todos os sintomas de que o real é perdido e mortal” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 119), pois, em muitas circunstâncias sexuais com o

desenvolvimento da série narrativa de Noll, há mais decepção ou interrupção do que realização de fato do ato sexual, deixando essa realização sexual mesmo que precária mais no campo das palavras do que no campo real. E o desafio do corpo, além de perdido, também é mortal, pois a transformação do corpo do narrador somente acontece com sua primeira morte no romance ou, como nos outros romances, a exploração do corpo leva a diluição do corpo nas próprias palavras.

A concepção de realidade na obra de Noll permite perceber a diferença entre o externo e o interno do mundo narrativo. O externo, compreendido pelo narrador como restos da realidade, não determina o fazer do protagonista. O espaço real, representado na narrativa de Noll pelo espaço urbano e os locais de encontro mais comuns ou não, são apenas de passagem, pois a narrativa não acontece ali. É no interior, no fluxo da consciência, que a narrativa acontece e o espaço ganha uma condição não determinada. A relação do externo e do interno da narrativa, por fim, é compreendida por Schøllhammer como a prova da relação do gesto literário do escritor com a palavra, pois “entre o espanto transgressivo da realidade dos fatos, por um lado, e o intimismo expositivo, por outro” é a palavra que se destaca no conjunto: “a realidade das palavras se sobrepõe às palavras da realidade, no movimento do desejo erótico que se confunde com o movimento da própria escrita” (SHØLLHAMMER, 2009, p. 120) ou como o narrador mesmo afirmou no trecho sobre o “espelho das palavras”. A letra escrita importa mais para o narrador de *Acenos e afagos*, pois é somente através dela que a exploração sexual que objetiva se potencializa na multiplicação dos significados. Ou seja, a escrita é a manifestação do roteiro do desejo do narrador.

Valle, em sua já citada tese, percebe a mesma proposta ao reconhecer que a narrativa está subordinada à voz narrativa limitada por um efeito: “que garante a primazia total da voz do herói. A verossimilhança romanesca, em Noll, é a verossimilhança do discurso interior do personagem sobre a realidade e sobre si. Tudo está subordinado ao olhar dele” (VALLE, 2014, p. 13). A verossimilhança do discurso, da voz e do olhar do narrador de Noll só pode limitar a leitura a uma realidade em falta produzida no próprio corpo de palavras do narrador do que no corpo do outro.

Em *Acenos e afagos*, do começo do romance até a primeira morte do narrador, Noll explora o espaço como usualmente fez na maioria de suas obras, passando por espaços ordinários e inusitados: consultório de dentista, submarino alemão, praça, sauna, hotel de beira de estrada e até mesmo o próprio lar. Entretanto, com a morte

e a transformação, o espaço que era muito urbanizado, imenso e inundado de possibilidades sexuais restringe-se a uma casa no interior de Mato Grosso e a poucas visitas aos arredores, alterando a percepção do narrador sobre seu próprio corpo determinando sua transformação em mulher devido a uma cozinha e seus poucos utensílios domésticos. Se após a primeira morte do narrador, o espaço perde a sua função usual nos romances de Noll, é o tempo que se evidencia a partir desse acontecimento.

Valle identifica, nos diversos romances de Noll, três planos temporais: “tempo rememorado, tempo da experiência e tempo da probabilidade” (VALLE, 2014, p. 5), construindo uma relação entre o que acontece com o que aconteceu e o que poderia ter acontecido. Para analisar *Acenos e afagos*, esses três planos narrativos relacionados ao tempo são denominados, nesta tese, de plano real, plano da rememoração e plano imaginário. A diferenciação entre esses planos narrativos representa um desafio para a compreensão da obra, pois revezam-se e imbricam-se, na maioria das vezes, sem nenhuma marca enunciativa distintiva.

O plano real está dividido em duas partes. A primeira é a história de um homem casado com o personagem de Clara, e eles têm um filho adolescente, ao mesmo tempo que o narrador é apaixonado pelo amigo da infância, o engenheiro, com o qual possui uma relação ambígua. No meio de sua narrativa, a partir da morte do narrador, temos a segunda parte com a sua ressurreição pelas mãos do engenheiro, passando a viver uma nova vida na periferia de Cuiabá, uma outra realidade, ao lado do amigo, podendo satisfazer seu amor “platônico” e seu desejo sexual.

O plano da rememoração, além de abrir o romance contando as vivências sexuais que conduziram a libido do narrador até sua vida adulta, é evocado a todo o momento pelos motivos mais banais, principalmente por símbolos que o levam a elaborar mais profundamente o momento vivido no instante do plano real. Ademais demonstra a incapacidade desse narrador de separar a realidade da memória, ou até, de fixar-se no plano real.

É exatamente por esse motivo que acreditamos que a maneira como o narrador de Noll, em *Acenos e afagos*, lida com a rememoração é diferente do que ocorre em seus outros romances, uma vez que a memória dos outros narradores parece não interferir de maneira definitiva na história de cada um, como ressaltam os críticos da seção anterior. No caso de *Acenos e afagos*, a rememoração tem uma abordagem diferente, primeiro porque as lembranças, usualmente, como esperado de um

romance de Noll, referem-se às vivências sexuais mais variadas e que, de uma forma ou de outra, levam o narrador ao momento presente da narrativa, reforçando a proposta de um romance de formação não do sujeito narrador, mas do desejo.

O mesmo acontece com o plano imaginário. O narrador dá vazão aos seus desejos mais profundos. Esse plano cria a dúvida na narrativa quando relacionado à morte do narrador, permitindo ao leitor questionar se ele realmente morreu ou apenas está delirando e sonhando com uma vida com o engenheiro em seus momentos finais, numa agonia lenta e aliviante na forma de um coma. Schøllhammer comenta que:

O ponto crucial nessa nova narrativa [*Acenos e afagos*] é exatamente a maneira como o corpo do narrador absorve a exterioridade da experiência e, simultaneamente, a razão reflexiva e a intencionalidade subjetiva, criando uma escrita que se percebe ao realizar as transformações que ocorrem, não entre o exterior e o interior, mas na diluição de sua distinção. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 119)

A diluição dessa relação entre o exterior e o interior acontece neste plano imaginário. E este plano é preenchido com as mais diversas possibilidades sexuais e às vezes ocupa várias páginas, antes de convocar o narrador novamente para o plano real por um pequeno detalhe ou pela fala do personagem com o qual está interagindo. O tempo e o espaço da narrativa misturam-se e criam uma sensação ora de suspensão do tempo, ora de dilação, dentro e fora de sua imaginação.

Quando o narrador não consegue uma ereção no retorno para seu lar, após ter doado sua aliança para a “causa brasileira”, o narrador começa a refletir sobre o tempo e o espaço:

O já e o sempre passariam a ser irmãos, passariam a fazer parte de uma corrente carnal e metafísica ao mesmo tempo. Entre a experiência de um e de outro haveria drenos intermediários, a conduzir resíduos de hoje para a já combalida quimera do amanhã. Com sinceridade, nem sei para que esse trânsito maluco entre o aqui e o acolá. Entre uma experiência e outra, com sorte, talvez, daria para se rascunhar uma imagem ainda confusa da eternidade. Os dois amantes então não precisariam sair do abraço. Mesmo que saíssem. Agora, nessa noite, a coisa começava a se encolher desastrosamente e sem remédio à vista. Deixei de destilar libido. Deixei de aproveitar o farto pus que escorre da ferida. Passar a ter fome sem poder curá-la. A minha alma reclama, mas não tenho mais carne que a traduz. (NOLL, 2008, p. 63)

O “já”, tempo presente, e o “sempre”, o tempo futuro, são conduzidos de um para o outro a partir dos “drenos intermediários”. Esses drenos poderiam representar a problemática que a rememoração representa para o conjunto da obra de Noll e, no caso de *Acenos e afagos*, a tentativa das rememorações do seu desejo. O “trânsito

maluco” entre os espaços parece ser sentido, mas são capazes de “rascunhar” essa imagem da “eternidade”, a irmandade do presente e do futuro. Nessa imagem ironicamente ideal, os amantes eternizam o evento do abraço, mesmo não permanecendo nesta posição. O tempo e o espaço estão relacionados no encolhimento da noite, menos espaço neste tempo sem iluminação natural e, o mais importante, não há remédio para curar essa diminuição do tempo e do espaço. O “antídoto” oferecido pelo erotismo da palavra de Noll, mencionado acima por Schøllhammer, serve somente para o leitor.

O controle exercido pelo princípio do desempenho na libido, a limitação espacial e temporal se expressam dessa forma no trecho de Noll, pois não há mais libido, não há aproveitamento do pus da ferida. Não há remédio para essa fome insaciável e como um ser de palavras, com alma, mas sem corpo para traduzi-la, o narrador reclama, escreve e cria possibilidades dentro de sua imaginação.

Se levarmos em consideração que a recuperação da ereção e do gozo do narrador acontece somente com a violência do garoto de programa, há uma outra relação a ser debatida: o remédio para essa falta de libido está nessa violência contra o corpo. Ele não sentia dor, somente via recuperar sua excitação diante daquilo que poderia representar a sua própria morte e que lhe abriu o caminho para a vida imaginária em companhia do engenheiro.

Marcuse articula que o tempo da libido é o da eternidade e contra a ordem e a lei estabelecidas. É preciso vencer o princípio de realidade dominado pela imagem paterna: “somente para além desse princípio de realidade é que as imagens maternas do superego transmitem promessas, em vez de vestígios de memória — imagens de um futuro livre, em lugar de um passado obscuro” (MARCUSE, 1975, p. 198). Entretanto, para que a imagem materna possa libertar Eros, ainda é preciso aceitar a existência da morte:

Contudo, mesmo que uma moralidade libidinal-maternal seja identificável na estrutura instintiva, e ainda que uma racionalidade sensual pudesse tornar Eros livremente suscetível de ordem, um obstáculo profundamente íntimo parece, no entanto, desafiar todo e qualquer projeto de um desenvolvimento não-repressivo — nomeadamente, um vínculo que liga Eros ao instinto de morte. O fato brutal da morte nega redondamente a realidade de uma existência não-repressiva. Pois a morte é a negatividade final do tempo, mas a “alegria quer eternidade”. (MARCUSE, 1975, p. 198)

Interessante observar que o corpo do narrador só inicia sua transformação após a sua primeira morte, no tempo em que já e sempre são irmãos, sem carne para

traduzir a eterna reclamação (demanda e queixa) da libido. O narrador de *Acenos e afagos* vence o tempo pela narrativa após a sua morte e permite que seu corpo atinja este estado polimorficamente perverso:

O fluxo de tempo é o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem, da conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo de tempo ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: fá-los esquecer o melhor passado e o melhor futuro. (MARCUSE, 1975, p. 199)

O narrador de *Acenos e afagos*, no caso, é contra o esquecer esse melhor passado, quando o princípio do prazer não era reprimido pelo pai primordial, e o melhor futuro, em que é possível desejar um Eros libertado, pois rememora o tempo todo somente os seus desejos mais polimorficamente perversos.

#### 2.3.2.4 O parágrafo longo

Os três planos são de difícil distinção principalmente pelo fato de o romance ser narrado em primeira pessoa e escrito em um único parágrafo. Jaime Ginzburg, no artigo “Narrativas sem divisões de parágrafos em Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e Samuel Rawet” (2018), analisa a função desse modelo narrativo na literatura brasileira contemporânea: “a escolha, em um texto literário, pela ausência de quaisquer divisões de parágrafos pode consistir em uma transgressão a padrões convencionais ou habituais de percepção e de elaboração de ideias” (GINZBURG, 2018, p. 128).

A transgressão, de forma geral, é esperada no texto narrativo de Noll e é justamente *Acenos e afagos* o modelo contrastivo para marcar as diferenças entre os outros textos analisados no artigo. Ginzburg demonstra que essa transgressão: “[...] pode ser expressa, por exemplo, pela configuração do tempo narrativo” (GINZBURG, 2018, p. 128) e a referência ao tempo da narrativa é precisa, pois os diversos planos temporais da narrativa de *Acenos e afagos* confundem-se dentro do parágrafo único que forma o romance.

Como vimos, o tempo não é linear nem cronológico no romance, apesar dos encontros acontecerem um depois do outro, isto não significa que o tempo passa de uma forma regular. A movimentação espacial dá a impressão de tempo fluindo, mas o tempo passado entre uma movimentação e outra é impreciso, incapaz de manter o

leitor informado sobre a exata sequência dos acontecimentos. A única “exatidão” que existe é a da apresentação da diegese:

É como se João Gilberto Noll tivesse atravessado a necessidade de uma ruptura epistemológica. Para caracterizar um mundo em que as distinções entre vivo e morto e entre mulher e homem estão suspensas ou ultrapassadas, é esteticamente necessária uma concepção discursiva que suprime distinções constantemente adotadas em usos sociais de linguagem. A distinção entre um parágrafo e outro, tanto na distribuição do espaço da página, como no que se refere à especificidade expressiva de cada um, é uma das mais primárias para a escrita de narrativas. Forma e tema se articulam, de modo a permitir que a situação limite seja expressa com a necessária força. (GINZBURG, 2018, p. 130)

A indiferenciação entre as vozes do poder e a do narrador constrói uma resistência pelo deslocamento causado por essa “ruptura epistemológica”. Como vimos no resumo da fábula, após a ressurreição do narrador, o engenheiro, em uma conversa ao redor da mesa de jantar, toma a voz narrativa para estabelecer o seu poder sobre o corpo do narrador que resiste com constantes interrupções. Mesmo assim, é para o engenheiro que o corpo do narrador muda.

O esperado em uma narrativa é que os parágrafos tratem de um único tema, narrem um único acontecimento. Noll transgride essa expectativa, mas também pode levar o leitor a concluir que o amplo tema desse longo parágrafo seria somente o roteiro do desejo. Ginzburg mostra que o objetivo de um romance possuir somente um parágrafo está na indistinção e a narrativa, em diversos aspectos, comprova esse fato. Os usos sociais da linguagem também possuem muitos aspectos a serem debatidos no romance, tais como: a forma de construção da prosa no romance, o controle do narrador sobre o narrado, as estruturas esperadas para cada um dos gêneros literários, e assim por diante. Além disso:

Em *Acenos e afagos*, a ausência de divisão de parágrafos contribui para aumentar a coesão dos episódios narrados, evitando que eles pareçam independentes. Isso é importante principalmente por não estabelecer cortes precisos entre o período de tempo em que a(o) protagonista se percebia como homem, e o tempo em que se percebeu como mulher; similarmente, por não distinguir de modo preciso o período em que vivia antes do enterro, e a continuidade de sua vida após esse enterro até o final. (GINZBURG, 2018, p. 131)

Se o narrador não interrompesse, a quase todo instante, os acontecimentos da narrativa para refletir sobre a diferença entre a sua vida pretérita, antes do enterro, e a vida atual, após o enterro, em relação à sua transformação, o fato de sua morte, no plano real, poderia passar despercebido. O narrador relembra a cada instante da

esposa, do filho e da fazenda que herdou ao tentar imaginar o que poderia ter acontecido com eles após a sua morte. Se não sabe, então, o narrador imagina. A imprecisão é reforçada pelo fato de o real, a rememoração e o imaginário do narrador serem quase indiferentes. Por mais que os personagens e os acontecimentos tentem trazer o narrador para a realidade, a rememoração e a imaginação tomam conta do narrador, tornando possível que a sua transformação proceda e torne possível para o leitor acompanhar cada passo instável dessa metamorfose, pois “[...] a ausência de divisões de parágrafos permite ao leitor acompanhar processos e transformações como um fluxo vivido sem subordinação a modelos fixados” (GINZBURG, 2018, p. 131).

O narrador não pode contar a própria ressurreição, quem sabe por ela “escapar” demasiadamente da realidade e, por esse mesmo motivo, precisa adotar até um novo discurso, e tentar convencer o leitor e até a si mesmo, enquanto narrador, da possibilidade insólita de sua ressurreição pela voz do engenheiro.

No romance, a ausência de divisões de parágrafos não é, em si, um componente positivo nem negativo, mas um recurso estético capaz de estabelecer, para o leitor, um corpo textual tão singular quanto a(o) personagem central. [...] No caso do romance de Noll, a composição em bloco único se associa à singularidade da(o) protagonista, cujos processos de transformação não são redutíveis a categorias binárias ou a modos convencionais de representação. É como se um(a) personagem que nada tem de trivial demandasse, por necessidade estética da obra, uma forma que não fosse reconhecida pelos leitores como trivial. O corpo delimita e expande, em suas transformações, as condições linguísticas de sua própria expressão. (GINZBURG, 2018, p. 134)

A possibilidade de delimitação e expansão tanto do corpo quanto da linguagem é o que torna o romance tão produtivo em significados e até mesmo do humor, ressaltado por Sérgio Sant’Anna na orelha do próprio romance e que “pode chegar ao hilariante” [SANT’ANNA, 2008, s.p]. A ironia é construída a partir de uma inocência aparente desse narrador, que precisa compreender o que é ser homem e mulher somente para realizar seu intento sexual de vivenciar as mais diversas possibilidades do prazer e escancarar as diferenças sexuais, procurando uma satisfação sexual não conectada somente à genitália.

### 2.3.2.5 O título e a gradação do desejo

Maria Amélia Castilho Feitosa Callado, em *A sinfonia do corpo: análise de Acenos e afagos* de João Gilberto Noll (2020), em que compara o romance com a obra de Johann Sebastian Bach, elucida a sinestesia das palavras que compõem o título e a ideia de espaço nelas implicadas:

Há, no romance, uma interdependência entre estímulos psicológicos e físicos, *Acenos e afagos*, a partir do título, induz a uma visão distanciada e, num movimento contrário, o tato surge para aproximar o sujeito dos objetos ou das pessoas, dos outros corpos. O tato é o sentido que emana da aproximação dos corpos, num jogo erótico estabelecido por toda a obra, como afago, intercalado por acenos, provoca o movimento de aproximação e de afastamento. Uma relação estabelecida com o corpo do outro no movimento de aproximação, trazendo aquele que vivencia os sentidos, tato e visão, para uma realidade altamente sensual. Afagar requer toque e outras formas sensoriais. [...] Os sentidos são estimulados pelo autor de forma intensa, ora os separando, ora os unindo. (CALLADO, 2020, p. 45)

O convite da pesquisadora, ao estudar o título, é a reflexão dessa relação sinestésica e espacial. Entretanto, acrescentamos a palavra “agrado” ao efeito causado pelas palavras “aceno” e “afago”, criando uma gradação, ou um roteiro para o desejo em formação.

Em vários trechos do romance pode-se encontrar essa gradação. Com a dona do hotel onde o narrador se hospeda antes de prosseguir para Porto Alegre, há a não realização do desejo: “mas nenhuma conjunção se deu entre mim e a dona do hotel. Nem ao menos um agrado. Muito menos afagos... um aceno..., será?” (NOLL, 2008, p. 33). Com o pai do amigo do filho, o narrador opta por nenhuma das possibilidades: “pensei em lhe aplicar um agrado. Afago, talvez, ainda não. Talvez só um aceno quase imperceptível. Um agrado, não ousei” (NOLL, 2008, p. 44). Com a esposa pensa: “num agrado à pele dela ali ao lado da minha. Um afago. Só um aceno então. Não? Toquei trêmulo num seio sob o decote” (NOLL, 2008, p. 46) e com o filho produz a ironia do significado do agrado possível entre pai e filho: “Não precisarei tocá-lo para lhe fazer um agrado. Basta que lhe dê um carro, muito mais simples. A última vez que lhe fiz um afago, ele estava no colo da mãe. A criança chorava a plenos pulmões, não sei se notou meu gesto. E continuou a chorar” (NOLL, 2008, p. 61).

O engenheiro é o alvo principal desse efeito de gradação: “Eu lhe sopraria um aceno. E um agrado que fosse se tornando afago, afago que se transformasse em

abandono, abandono e saciedade. Saciedade e um renovado envolvimento” (NOLL, 2008, p. 68). E em:

Eu andava seguindo o engenheiro já com o propósito de não segui-lo mais, se não pudesse pelos menos chegar junto ao calor de seu corpo e, sei lá, lhe fazer um agrado em seu ombro, logo um afago de envolvê-lo mesmo que só em breve abraço, levando-o a sentir meu desejo aprisionado. (NOLL, 2008, p. 80)

Também há um agrado ao personagem insuficiente mental que o narrador encontra a beira do lago: “esbocei um agrado no homem, mas não fui além desse aceno. Conteí até cinco e lhe beijei a mão. Foi a primeira vez que vi seu anel. Tinha uma pedra na cor do rubi” (NOLL, 2008, p. 122). E por fim, mais uma vez com o filho, desta vez na forma de uma lembrança:

Inclinei-me, lhe fiz um agrado pegando no seu queixo e balançando assim sua cabeça, como deveria ter feito em seus tempos de piá. Pensei em um afago, minha mão quase foi. O gesto que não fiz ficou guardado na cabeça. Ainda se mantém pulsando em minhas têmeoras... Por que não acenei então? Por que recolher o gesto e tudo o mais? Ele se levantou também. Para não persistir somente no esboço de cada insinuação, aborto involuntário, lhe fiz um agrado no pentelho, enfiei os dedos pelo matagal de pelos e cocei o fundo ou fiz cócegas não sei mais, mas parei quando vi com esses olhos aqui que o rapaz começava a gostar. Seu pau vinha vindo túrgido qual ferida viva. (NOLL, 2008, p. 144-145)

A lógica entre as três partes dessa gradação cresce de aceno para agrado e chega no afago. E cada um tem relação com um sentido: o aceno está mais para a visão e a satisfação pessoal do narrador, pois o gesto não precisa necessariamente ser visto pelo objeto do desejo. Já o agrado, relacionado ao tato, muitas vezes representa uma dúvida, uma falta de coragem de realizar o gesto, talvez seja esse o motivo para não estar presente no título do livro. O agrado facilmente poderia transformar-se em afago, possui ligação com mais de um sentido e está relacionado ao espaço, à proximidade do objeto do desejo e à realização possível do ato sexual. A realização do afago mais esperado da narrativa acontece com o engenheiro e está relacionada com o abandono, ou seja, a realização do ato sexual em relação ao desejo em formação só decepção o narrador fazendo com que ele siga em frente em sua “epopeia libidinal” e continue a exploração de sua transformação mesmo que seja somente no plano memorialístico ou imaginário.

### 3. PERFORMATIVOS: LINGUAGEM, PODER E DESEJO

Linguagem, poder e desejo, como se pode perceber no capítulo anterior, estão conectados. O desvio das normas sexuais desemboca no que Freud denominou de perversões e neuroses. Marcuse analisa o controle exercido sobre o corpo do indivíduo por meio do princípio de desempenho, que busca reduzir temporal e espacialmente o princípio do prazer, e objetiva a produtividade na sociedade. A forma pela qual os poderes impessoais controlam esses detalhes sobre o desejo é flagrante, dá-se por meio do discurso em torno da sexualidade e manifestam-se na repressão contra os corpos. O narrador de *Acenos e afagos* lida a todo o momento no desenvolvimento da narrativa com esses discursos do poder em torno da sexualidade, da primazia genital, da função meramente reprodutiva e da infelicidade sem passado e sem futuro provocada pela repressão do princípio do prazer.

Para compreender como o poder pode agir por meio da linguagem na narrativa de Noll, utilizamos as críticas em torno dos performativos: enunciados que realizam uma ação por meio da exigência de um contexto específico para o seu sucesso e que têm relação íntima com o exercício do poder na sociedade. Tanto Judith Butler (1997; 2011; 2016; 2022) quanto Jacques Derrida (1991; 2005; 2007) promovem um amplo debate sobre os efeitos dos performativos na linguagem e demonstram como o poder age e reage diante dos enunciados performativos que constituem a nossa sociedade.

Em *Acenos e afagos*, algumas relações de poder se estabelecem entre o narrador, desejoso de realizar seu intento sexual, e a sociedade construída pelo princípio de desempenho, que pressiona o protagonista para encaixá-lo tanto corporal quanto narrativamente dentro dos padrões normativos. A crítica ao poder da linguagem acontece por meio da reflexão sobre como esse discurso afeta as ações do narrador e principalmente por sua transgressão em forma de ambiguidade, ironia e profanação.

A partir da análise literária, objetiva-se demonstrar como o desejo constrói o percurso de uma libertação em proveito do próprio narrador, criando vias de resistência contra o poder emanado do próprio discurso da autoridade. Essa autoridade manifesta-se de duas maneiras na narrativa: 1) um poder abstrato oriundo de instâncias distantes, inominadas ou estatais e possui uma faceta violenta, não física ou explícita, pois busca normalizar o corpo e as ações do narrador a partir da

repressão; e 2) uma fonte de poder identificada, no caso o personagem engenheiro, em que desejo, dúvida, submissão e transgressão convivem de maneira ambígua.

Existe a crença de que há um agente emanando poder por trás dos atos, conforme esclarece Butler, em *Problemas de gênero* (2016, p. 57-70), acreditar nisso cria a possibilidade de existir um antes e um depois desse poder, pois haveria uma maneira de superar os problemas de gênero, a partir de sua denominação ou identificação. Nessa crença, seria possível resistir e vencer o poder. Butler, entretanto, explica: o “meu argumento é que não há necessidade de existir um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2016, p. 245-246). Há muitos nomes para os agentes do discurso de poder, muitas abordagens podem defini-los de formas diversas e mesmo assim, identificá-los não põe fim à opressão.

Dessa forma, há a necessidade de encontrar um outro modo de resistência contra o poder. E a compreensão de que o “agente de poder” é constituído no ato discursivo mostra que a subversão da normatividade precisa acontecer de dentro para fora da lei, pois segundo Butler: “[...] operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação. Ela oferece a possibilidade de uma repetição da lei que não representa a sua consolidação, mas seu deslocamento” (BUTLER, 2016, p. 65). O deslocamento e a ruptura propostas pelo narrador de *Acenos e afagos* seguem essa mesma lógica e a construção da crítica acontece quando o narrador lida de forma inesperada com as situações às quais o poder o submete.

### **3.1 Performativo e performativo de gênero**

Dois conjuntos de episódios de *Acenos e afagos* demonstram a relação entre poder e linguagem e, conseqüentemente, o roteiro do desejo do narrador num caminho contra a lei do pai. O primeiro remete a uma cena que se repete durante o desenvolvimento da narrativa: diversos personagens pedem ao narrador uma doação para a “causa brasileira”. O narrador não consegue determinar o objetivo da “causa” e, mesmo assim, sente-se obrigado a colaborar, sem deixar de criar, em sua imaginação, diversas possibilidades de um objetivo para esses pedidos.

Anderson Luís da Mata, no artigo “À margem da BR: imagens do nacional no romance brasileiro contemporâneo” (2012), identifica em Noll, dentre outros

escritores, uma maneira divergente de lidar com as questões de identidade nacional: “são textos que narram histórias de sujeitos recortados por suas identidades étnicas, sexuais, profissionais e, também, nacionais, ainda que vistas por outro olhar que não o da compreensão pura e simples de uma ‘condição nacional’ qualquer” (MATA, 2012, p. 15). A questão nacional está presente em *Acenos e afagos*, como Mata mesmo ressalta:

Em *Acenos e afagos* (2008), de João Gilberto Noll, o protagonista-narrador é, ao longo de todo o romance, interpelado por personagens que lhe pedem “contribuições para a causa nacional”, ao que ele nunca cede. A recusa do narrador do romance de Noll é sintoma de modo como os narradores dos romances contemporâneos [...] lidam com a demanda da crítica tradicional para que eles ofereçam sua participação no debate sobre o nacional. (MATA, 2012, p. 15-16)

O narrador de *Acenos e afagos* contribui de fato “no debate sobre o nacional”, mas não pela recusa em colaborar com a “causa”. Pelo contrário, o narrador contribui diversas vezes e, a cada doação, critica a forma como é requisitado do cidadão um comportamento específico.

A relação de poder estabelecida entre o nacional e o indivíduo é compreendida aqui por meio dos *enunciados performativos*. O performativo tem como uma de suas características a possibilidade de repetição ou iteração<sup>1</sup> dentro de um contexto específico e é a partir disso que o poder mostra a sua face e faz com que o mundo narrativo se molde. Somente através da repetição desse enunciado no romance em contextos cada vez mais diversos é que se torna possível criar uma ruptura com o poder discursivo emanado da imprecisa “causa brasileira”. Ao analisar o conjunto dessas cenas, percebe-se como o performativo funciona a partir da repetição, da possibilidade de citação e, por fim, de sua descontextualização como forma de criar outros significados para os enunciados.

O segundo conjunto de episódios apresenta a maneira como o narrador é obrigado a se transformar em mulher para atender às necessidades do personagem engenheiro na forma de um agradecimento. Contudo, a transformação não é solicitada abertamente, mas por meio de símbolos, discursos, atitudes e citações da identidade

---

<sup>1</sup> A iteração para Derrida é mais do que uma simples repetição de um enunciado. O termo utilizado cria uma relação entre repetição e alteridade, uma vez que *itera*, conforme explica o próprio autor, vem do sânscrito e significa *outro*, concluindo, assim, como iterabilidade: “tudo o que pode ser lido como a exploração da lógica que liga a repetição à alteridade” (DERRIDA, 1991, p. 19).

de gênero feminina manifestadas na narrativa pela construção do espaço, uma cozinha, e do tempo, de duração interminável.

O *performativo de gênero* funciona dessa mesma forma, não solicitando do indivíduo uma atitude, mas moldando-o opressivamente dentro desse discurso performativo simplesmente por meio da repetição da heteronormatividade compulsória (BUTLER, 2016, p. 67). A relação de poder torna-se explícita entre o narrador e o engenheiro, pelo qual o protagonista nutre um “platonismo vicioso” (NOLL, 2008, p. 33), a partir da necessidade de um agradecimento pela sua ressurreição, realizada pelas mãos do engenheiro, o qual cria uma relação de poder entre os dois personagens. Entre amar e ser agradecido, o protagonista inventa uma forma de resistência, capaz de atender ao “coração de minhas necessidades” (NOLL, 2008, p. 103), ao tornar-se a mulher que o engenheiro solicita ao mesmo tempo em que explora novas possibilidades de desejo em seu corpo em transformação imaginária.

### **3.2 Os pedintes da “causa brasileira”**

O conjunto de cenas analisadas foram denominadas de os pedintes da “causa brasileira” para facilitar a referência a esse conjunto de cenas. São sete cenas em que um mesmo ato é repetido: um pedido de ajuda financeira em prol de uma causa sem objetivo claro. A ideia de performativo e suas características enquanto um enunciado capaz de realizar ações em determinados contextos é desenvolvida juntamente com a análise das cenas. Assim, ideias como contexto, repetição/iteração, citação, força de ruptura, felicidade/infelicidade ou sucesso/insucesso da intenção performativa, juntamente com uma crítica ao poder serão exploradas juntamente com o texto de Noll.

A primeira cena dos pedintes da “causa brasileira” acontece após o narrador sair do submarino alemão e dirigir-se a Porto Alegre. Como já dissemos, o narrador sem o engenheiro ao seu lado, decide tentar percorrer o caminho do pai, representando seguir o caminho da norma sexual e social. O narrador decide seguir esse caminho porque sente o abandono por parte do engenheiro.

### 3.2.1 A Praça da Alfândega

Ao chegar em Porto Alegre, o narrador nota no centro da cidade, na Praça da Alfândega, uma fila e investiga o acontecimento: “era o povo doando seus anéis, suas mixarias monetárias para a causa maior, a brasileira. E republicana, completavam” (NOLL, 2008, p. 35). A causa solicitava do povo uma doação e o narrador imagina o que poderia acontecer aos que não doavam: “os desertores do país se veriam no dever de recuar até o cerne mais indevassável da nação. Onde o indivíduo se amalgamava ao árduo sentido do todo. Como assim? Me perguntei” (NOLL, 2008, p. 35-36). Se o destino de quem não doasse era o de exílio, a doação tem uma conotação de obrigatoriedade. Quando o narrador morre e vai para Cuiabá com o engenheiro, o protagonista é evidentemente um desses desertores, ou seja, foi exilado do sentido urbano oferecido pela cidade de Porto Alegre, da família e até mesmo de sua própria sexualidade e une-se ao árduo sentido do todo. Esse todo possui um sentido árduo, difícil. É possível imaginar diversas funções para esse “todo” e a sua dificuldade. Procuramos entender esse “todo” como o próprio corpo do narrador e o que é árduo seria a sua própria conformação corporal diante da transformação.

Esse pedido de doações lembra a campanha criada pelo grupo Diários e Emissoras Associados, de Assis Chateaubriand, para auxiliar o Brasil a criar lastro após a “inflação galopante” e a ascensão do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco ao poder em 1964. A campanha chamada “Ouro para o Bem do Brasil” pedia a doação de joias para a criação desse lastro. Empresas e prefeituras auxiliaram a campanha promovendo desfiles pelas ruas, mas não há registro televisivo da campanha. O próprio governo militar de Castelo Branco não se manifestou contra ou a favor do assunto. E a campanha não seguiu adiante devido ao fato de que o ouro doado jamais criaria lastro suficiente para auxiliar de fato o país. Mesmo assim, nunca houve uma prestação de contas do ouro e do dinheiro arrecadado.<sup>2</sup>

O campo semântico explorado pelo narrador a respeito da Praça da Alfândega é voltado para as relações políticas, ressaltando um sentido pátrio e moralizante. O

---

<sup>2</sup> As informações sobre a campanha “Ouro para o Bem do Brasil” foram retiradas do artigo de opinião do Estadão, assinado pela Redação do jornal, de 5 de janeiro de 2014, cinquentenário da campanha. Ao final do artigo de opinião, podemos ler: “[...] a campanha ‘Ouro para o Bem do Brasil’ pode ter sido uma farsa, um tremendo golpe em cima de famílias honestas que doaram suas alianças de casamento em troca de nada”. O artigo está disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/geraldonunes/os-50-anos-da-campanha-ouro-para-o-bem-do-brasil/>

próprio nome da praça tem conotação relacionada à coisa pública. A alfândega é um órgão governamental que controla entrada e saída de produtos do país e seus impostos. O significado da alfândega pode reforçar uma alegoria sobre a linguagem no romance, pois se o órgão aduaneiro é responsável pelo controle dos bens, o mesmo aconteceria com a linguagem, em que a “causa brasileira”, ao pedir as doações, controla os sentidos do discurso em torno dos corpos punidos pela não colaboração na forma de exílio que funde o indivíduo com o “árduo do sentido do todo”.

Diante da fila, o narrador decide auxiliar a “causa brasileira”, afinal ele quer ser um bom cidadão, seguir o caminho do pai. Pega três notas e entra na fila, contudo ao ver a doação dos outros, acredita que a sua é insuficiente: “abri dois botões da camisa e tirei do peito a corrente presenteada havia muitos anos por minha mãe” (NOLL, 2008, p. 36), objeto com um valor sentimental e para além disso, um valor simbólico: “a jóia de valor mediano trazia a figura do peito materno em minuciosos relevos. A criança num dos seios. Distantes sinais de uma campanha pelo aleitamento materno, lá se vão duas décadas” (NOLL, 2008, p. 36). A figura da medalha, uma mãe amamentando o filho, é parte das campanhas de diversos governos brasileiros de incentivo ao aleitamento e sugere uma metonímia: da mãe provendo o filho para o cidadão provendo o Estado.

A metonímia permite ao narrador concluir o episódio com as seguintes considerações: “a corrente poderia representar um adiantamento qualquer, verdadeiro de preferência, não importando o teor sublime ou não da causa. A partir desse desapego eu passaria pela vida enfim com efetividade e consequência” (NOLL, 2008, p. 36). Mesmo não compreendendo o real motivo da doação, o narrador preocupa-se com as consequências, principalmente em sua vida, pois o foco da reflexão é que ele deseja ser um cidadão útil e participativo ao passar pela vida com “efetividade e consequência”. A não preocupação com o motivo da “causa” constitui uma crítica ao significado da ideia de cidadania. O protagonista parece simplesmente ajudar sem cogitar sobre uma possível retribuição, cumpre seu dever sem saber ao certo se haverá uma retribuição, pelo menos social. A ajuda imita o modelo de “bom cidadão” que deveria pensar na pátria antes de si mesmo.

Após a contribuição, o protagonista sente-se no caminho do pai, pois passaria a vida com “efetividade e consequência”. Ele, logo após esta cena, retorna ao lar, à esposa e ao filho adolescente, apresentando esse espaço e os respectivos

personagens, conforme vimos no resumo da fábula. Mesmo assim, é importante ressaltar que o engenheiro ainda continua em meio a suas preocupações, uma vez que a busca do espaço familiar é consequência de sua ausência.

A Praça da Alfândega é compreendida no conjunto da obra como uma primeira contextualização para a repetição das próximas aparições dos pedintes da “causa brasileira”. O contexto é uma das prerrogativas para a realização de um enunciado performativo. Jacques Derrida, em palestra sobre a comunicação, intitulada “Assinatura acontecimento contexto” e reproduzida no livro *Limited Inc.* (1991), conceitualiza a noção de contexto e duvida, em primeiro lugar, da possibilidade de sua existência:

Há um conceito rigoroso e científico do *contexto*? A noção de contexto não abriga, sob uma certa confusão, pré-supostos filosóficos muito determinados? Para dizer logo de modo sumário, gostaria de demonstrar porque um contexto nunca é absolutamente determinável ou, antes, em que sua determinação nunca está assegurada ou saturada. (DERRIDA, 1991, p. 13, grifo do autor)

A questão mais importante é se há a possibilidade de determinação de um contexto e, para além disso, se há a necessidade de delimitação desse contexto. É o debate do narrador desde o princípio da cena ao questionar o que aconteceria com aqueles que não doassem, ou seja, com aqueles que não realizassem a ação performativa esperada naquele contexto. Nada foi dito para ele sobre as doações, não sabe para que servem e só pode elucubrar o que aconteceria com aqueles que não doassem a partir de seu campo semântico político. A constatação dessa contextualização nunca absolutamente determinável é que a partir deste ponto da narrativa todos os pedintes passam a ter um significado e uma função diferentes para o conjunto narrativo.

A ideia geral para um performativo ter sucesso é exatamente esperar uma ação dentro de um contexto determinado que reproduza os mesmos efeitos a cada enunciação. Na fila, a “causa” solicitava e todos doavam, cumprindo-se o esperado, já o narrador, diante da contribuição dos outros, deu algo significativo para si, realizou o contexto determinado e atribuiu-lhe mais um significado: doa a própria relação maternal e, por metonímia, a sua relação com o Estado. Enfim, realiza o performativo juntamente com uma crítica, como outras relações normativas também são doadas aos próximos pedintes da “causa”.

### 3.2.2 A mulher malvestida

A cena dos pedintes repete-se algumas vezes no romance e possui uma função na economia narrativa. Tzvetan Todorov, em sua clássica obra *As estruturas narrativas* (2013), no texto “A narrativa primordial”, relembra alguns princípios estéticos para analisar a epopeia, entre elas a “lei da não repetição” a qual comenta: “(por mais difícil que seja acreditar que se possa imaginar tal lei estética)” para poder concluir: “É difícil entretanto imaginar uma descrição da epopeia que não levasse em conta essas repetições, de tal forma elas parecem ter um papel fundamental” (TODOROV, 2013, p. 107). No caso da narrativa de Noll, a repetição não é somente parte da transgressão da “lei da não repetição” quanto possui “um papel fundamental” para a compreensão da linguagem e da estética de *Acenos e afagos*. O próprio Todorov, no referido texto, conclui que o primordial em uma narrativa é exatamente a subversão das normas. Repetição e subversão estão conectadas tanto no texto de Todorov, que também tange a performatividade no discurso da epopeia, quanto na interpretação de Derrida do conceito de repetição, chamada por ele de iteração, como uma característica do enunciado performativo:

[...] um signo escrito, no sentido corrente dessa palavra, é pois uma marca que permanece, que não se esgota no presente de sua inscrição e pode dar lugar a uma iteração na ausência e além da presença do sujeito empiricamente determinado que a emitiu ou produziu, num dado contexto. (DERRIDA, 1991, p. 21)

Para Derrida, a escrita permanece produzindo significados independentemente de seu autor, tendo em vista que a intenção do emissor não anima mais o escrito após a sua enunciação porque se cria a possibilidade de ganhar novos sentidos a partir do ato da leitura em novos contextos por destinatários presentes ou não no momento da enunciação. A marca permanecer legível para além do seu autor é, conseqüentemente, uma característica geral da escrita mesmo que a intenção não seja a original. Esperar que um signo produza o mesmo efeito todas as vezes é o ponto principal da palestra de Derrida em *Assinatura acontecimento contexto* (1991) sobre a comunicação.

A Praça da Alfândega, percebida aqui como um contexto, mesmo que o pedido de doação não tenha um sujeito emissor determinado, é iterada pela narrativa pela aparição de outros pedintes. O contexto do pedido é citado, gerando novos

significados a cada repetição, principalmente pela diversificação de seus emissores, o que causa uma ruptura com o contexto inicial ou original:

Tratando-se agora do contexto semiótico e interno, a força de ruptura não é menor: em virtude de sua iterabilidade essencial, pode-se sempre realçar um sintagma escrito fora do encadeamento no qual é tomado, ou dado, sem fazê-lo perder toda possibilidade de funcionamento, senão toda possibilidade de “comunicação”, precisamente. Pode-se eventualmente reconhecer outros, inscrevendo-o ou enxertando-o em outras cadeias. Nenhum contexto pode encerrar-se sobre ele. Nem código nenhum, o código sendo aqui ao mesmo tempo a possibilidade e a impossibilidade da escrita, de sua iterabilidade essencial (repetição/alteridade). (DERRIDA, 1991, p. 21)

A força de ruptura proposta para a descontextualização dos enunciados performativos por Derrida torna possível a possibilidade de releitura de diversos significados a partir do deslocamento do enunciado original para um novo contexto e até mesmo da subversão dos significados dados ou tomados; como é o caso do próprio gesto desconstrutor de Derrida e das diversas leituras promovidas por Butler em seus estudos. As atitudes do narrador de *Acenos e afagos* produz o mesmo efeito. O narrador questiona os performativos esperados para um homem ou uma mulher em sua transformação e rompe com a cadeia de expectativas com os acontecimentos inesperados de sua narrativa.

A indeterminação do contexto da “causa brasileira” expressa-se na segunda cena dos pedintes. O narrador, no retorno para a família, desempenha com “efetividade” e ironia o seu papel de pai: dá uma carona ao filho para a casa de um amigo. Na chegada são recepcionados por um cachorro latindo. Um homem aparece para conter o cachorro e é reconhecido pelo narrador: “nos olhamos e, parece que aconteceu ao mesmo tempo para os dois, nos reconhecemos. Éramos amigos de datas juvenis. Amigos ou amantes?” (NOLL, 2008, p. 42).

O reconhecimento faz com que o narrador entre no plano da rememoração: “na época estudantil éramos dois animais, dois cães que só pensavam em trepar e sempre, sempre mais ainda e ainda mais, até deitarmos na cama para adormecer e logo despertar recomeçando a luta corporal” (NOLL, 2008, p. 42-43). O romance começa exatamente com uma outra luta, entre o narrador e um amigo, possivelmente o futuro personagem engenheiro, no corredor do dentista, onde exploram o corpo um do outro até descobrirem o gozo, ou seja, outra repetição: o sexo para o narrador

desdobra-se nesse sentido de luta, uma resistência contra o próprio tabu estabelecido para a sexualidade<sup>3</sup>.

Diante da presença do pai desse amigo do filho, no plano da imaginação, o narrador utiliza-o como um substituto e uma lembrança do engenheiro, representando uma alternativa para o caso do não retorno deste personagem. A possibilidade de envolvimento satisfaz o narrador, pois permitiria seguir o caminho do pai ao mesmo tempo em que traça o seu próprio caminho. Entretanto, percebe que essa imaginação se trata somente de mais uma ilusão, ao denominar esse desejo de “devaneio insensato” (NOLL, 2008, p. 43).

O devaneio é interrompido pela chegada de “uma mulher malvestida” que “pediu aquele auxílio nacional” (NOLL, 2008, p. 43). Um emissor diferente itera a cena da Praça da Alfândega. Desta vez, o narrador não encontra nada para doar em seu bolso. A situação, ao invés de representar um incômodo, torna-se uma oportunidade de comungar com o amigo da juventude. Diante disso, o narrador continua a imaginar a possibilidade de que suas famílias pudessem viver sob o mesmo teto e até mesmo viajarem juntas, permitindo aos dois se relacionarem sem perder suas famílias.

Os dois personagens, num gesto teatral, retiram suas alianças ao mesmo tempo e doam-nas para a “causa brasileira”, representada pela “mulher malvestida”. É preciso lembrar que as “famílias honestas” doaram suas alianças de casamento para a campanha “Ouro para o Bem do Brasil”. O narrador volta para o campo da imaginação de uma vida com o amigo: dão dinheiro aos filhos para irem ao cinema enquanto acampam aos fins de semana em São José do Livramento. O narrador interpreta o fato de estarem sem aliança como: “aquilo determinaria nossa emancipação da família, família que nós mesmos tínhamos constituído” (NOLL, 2008, p. 44). Por um breve momento, o protagonista preocupa-se com as respectivas

---

<sup>3</sup> Em *Mulheres apaixonadas* (1979), de D. H. Lawrence, os personagens Gerald e Birkin lutam judô nus em Shortlands, no capítulo XX. A conexão criada por ambos é assim descrita pelo narrador: “[...] como se toda a inteligência física de Birkin invadissem o corpo de Gerald, como se aquela energia sublimada entrasse na carne compacta do antagonista por meio de um poder sobrenatural, envolvendo-o numa rede tênue, aprisionando-o até atingir as profundezas do ser material de Gerald” (LAWRENCE, 1979, p. 260). Estafados, os personagens deitam-se no chão e conversam sobre a luta e a beleza um do outro e pensam sobre as consequências daquele ato: “— São modos de ver. O que posso dizer é que me sinto melhor. Isto fez-me bem, com toda certeza. Será esta a *Brüderschaft* que você preconiza? / — Talvez. Parece-lhe que implica algum compromisso? / — Não sei.” (LAWRENCE, 1979, p. 262-263). O fato de o narrador de Noll estabelecer entre seus personagens o sexo como uma luta mostra “talvez” essa *Brüderschaft* de Birkin, uma irmandade de sangue que une os homens cuja única consequência pode ser um “não sei”. Callado (2020), em sua análise comparou a mesma cena com a “luta entre crianças no pátio da escola em *O Ateneu*, de Raul Pompeia” (CALLADO, 2020, p. 25).

esposas e supera o fato, pois “nessa altura já estariam ao lado de novos amantes” (NOLL, 2008, p. 44). E conclui: “tudo passaria a dar certo” (NOLL, 2008, p. 44). O narrador nutre a esperança de que a doação das alianças signifique seguir o caminho do pai ao mesmo tempo em que constrói imaginariamente o próprio caminho.

O protagonista é trazido de volta ao plano “real” da narrativa pelo amigo: “foi quando ele falou que a situação do Brasil se apresentava de mal a pior” (NOLL, 2008, p. 44), e reflete: “[...] de fato, aquele passado, reavivado repentinamente na calçada, não deveria abarcar qualquer outro assunto que servisse apenas para lembrar que vivíamos a par dos acontecimentos e com opiniões acertadas” (NOLL, 2008, p. 44). O narrador produz uma crítica contra a realidade: fixar-se nos acontecimentos e nas opiniões é valorizá-las e o narrador prefere os “devaneios insensatos”, pois continuamente nega a realidade ao fundir os planos “real”, imaginário e da rememoração quase sem distinção.

A cada cena em que aparece um pedinte, percebe-se a presença de um agente normalizador construído no ato do discurso da doação, como se a cena somente acontecesse para vigiar as ações do narrador e alertá-lo do caminho do pai por meio do pedido e, como visto acima, da própria realidade. No caso da “mulher malvestida”, o narrador estava imaginando uma maneira de continuar no caminho do pai ao mesmo tempo que satisfaria o seu desejo junto com o pai do amigo do filho. A cena ganha um sentido de aviso da heteronormatividade, lembrando o narrador de não se desviar do caminho.

A repetição da cena da Praça da Alfândega, fora de seu contexto, não possui o mesmo efeito performativo, pois a doação certamente não será encaminhada para a “causa brasileira”. Mesmo assim, a cena possui o mesmo efeito para a narrativa: antes, o narrador doou a sua relação maternal, agora, doa seu casamento por meio da figura das alianças, mais uma doação de sua vida normativa para a “causa brasileira”.

A relação do contexto original e da citação é pensada por Derrida na forma de ruptura e na possibilidade de criação de contextos infinitos para o performativo:

Todo signo lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. (DERRIDA, 1991, p. 25, grifo do autor)

A força de ruptura criada pela citação, seja pela realização de um enunciado fora do esperado ou recriando-o num novo contexto, ressalta a repetição/iteração do performativo como uma de suas características principais, pois a descontextualização não pode ser entendida como uma anormalidade do discurso uma vez que também produz significado:

Essa citacionalidade, essa duplicação ou duplicidade, essa iterabilidade de marca não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o que uma marca já não poderia sequer ter funcionamento dito “normal”. Que seria de uma marca que não se pudesse citar? E cuja origem não pudesse ser perdida no meio do caminho? (DERRIDA, 1991, p. 26)

Butler, na esteira de Derrida, demonstra que a citacionalidade possibilita a resistência contra os discursos normativos:

Os efeitos dos performativos, entendidos como produções discursivas, não concluem no prazo de uma determinada declaração ou expressão, a aprovação da legislação, o anúncio de um nascimento. O alcance de sua significatividade não pode ser controlado por aquele que fala ou escreve, uma vez que tais produções não são de propriedade de quem as pronuncia. Eles continuam a significar apesar de seus autores, e às vezes contra as intenções mais preciosas de seus autores. (BUTLER, 2011, p. 185, tradução nossa)<sup>4</sup>

De uma certa forma, para Derrida, essa capacidade de um enunciado poder perder o seu contexto original é primordial para a comunicação e a sua compreensão: “comunicar, no caso do performativo, se alguma coisa assim existe com todo o rigor e com toda a pureza [...], seria comunicar a força pelo impulso de uma marca” (DERRIDA, 1991, p. 26). Assim, a força é a capacidade de se criar um deslocamento a partir da enunciação, um ato performativo e a possibilidade de sua ruptura, em um contexto não esperado. É a capacidade de dar novos significados a qualquer signo comunicável, uma vez que não transmite um enunciado unívoco em suas diversas iterações, pois o contexto de produção e reprodução do enunciado não é controlável e muito menos homogêneo em todos os casos.

E com a capacidade de citação de um enunciado performativo, existe a possibilidade de falha em produzir a mesma ação esperada pelo contexto original. A “mulher malvestida” solicita a doação, como fizeram na fila, mas a contribuição certamente não irá para a “causa brasileira” e sim para ela mesma. A mulher citando

---

<sup>4</sup> No original: “The effects of performatives, understood as discursive productions, do not conclude at the terminus of a given statement or utterance, the passing of legislation, the announcement of a birth. The reach of their signifiability cannot be controlled by the one who utters or writes, since such productions are not owned by the one who utters them. They continue to signify in spite of their authors, and sometimes against their authors’ most precious intentions” (BUTLER, 2011, p. 185).

o enunciado performativo das doações imita o gesto original, mas o objetivo não se cumpre, propomos a mesma reflexão de Derrida para o caso da “mulher malvestida”: “que é um sucesso, quando a possibilidade do fracasso continua a constituir a sua estrutura?” (DERRIDA, 1991, p. 30).

### 3.2.3 Um homem aleijado e o homem enrolado na toalha

A possibilidade da falha do enunciado performativo das doações a partir da “mulher malvestida” faz com que o narrador repense a sua posição diante dos pedintes. Na volta para casa, num sinal vermelho, o narrador percebe: “agora um homem aleijado vinha pedir a colaboração para a causa republicana. Cada um empregava um novo adendo de chamariz” (NOLL, 2008, p. 44). O próprio povo aproveita-se da situação e o narrador reage:

Fechei o vidro bem como eu gostava de ser às vezes: mau. Não nenhum discurso edificante me afetava, eu só tinha em mira o meu conforto e nada mais. E naquele dia tinha dado até a jóia para evitar a hecatombe latino-americana. Mais ainda? (NOLL, 2008, p. 44).

A força do performativo da Praça da Alfândega perde o seu valor, tornando-se um fracasso, uma vez que o contexto não produz o efeito ideal. E, mesmo assim, o narrador continua jogando com a possibilidade da doação. No sinal vermelho, ele não tinha interesse no discurso edificante do aleijado, já na próxima cena, em uma sauna, decide novamente contribuir.

Mais uma vez, é preciso observar o contexto em que a cena acontece, neste caso, o narrador encontra seu filho na sauna:

É simplesmente o meu filho nos seus dezoito anos. Ainda não me viu. Penso em sair da sauna à francesa. Mas passaria o resto da vida fugindo dele? E quando vejo que se despe diante dos guarda-roupas de aço. Está acompanhado do filho de meu amigo que se despojou da aliança junto ao meu intempestivo ato. (NOLL, 2008, p. 59).

O amigo do filho nota o narrador, tem uma ereção e o narrador não compreende: “O que viu em mim? Alguma sugestão atávica dos laços juvenis do pai? Sou o homem usual, aquele que não atira à queima-roupa nem é capaz de aliviar a carga de ninguém. Um homem que não deixa marcas” (NOLL, 2008, p. 59) e continua: “Sou o anônimo, alguém que pode desaparecer de pronto sem deixar lembranças” (NOLL, 2008, p. 60). O narrador tenta reforçar essa conotação de um homem comum,

um anônimo na massa, para mostrar que segue a vida normativa mesmo de dentro da sauna e, imediatamente, aparece o próximo pedinte.

O discurso sobre ser homem “um homem usual” é interrompido por um personagem enrolado em uma toalha pedindo dinheiro para a “causa sul-americana”: “Até aqui na sauna não estamos a salvo da cena pedinte” (NOLL, 2008, p. 60). E o narrador contribui, volta aos armários e pega uma nota alta e dá ao homem enrolado na toalha. O narrador faz o performativo funcionar novamente. O espaço em si já é uma ironia para a ideia de espaços públicos anteriores como a praça e a rua utilizados para as cenas pedintes, para um outro tipo de espaço público, agora menos relacionado à coisa pública, em seu sentido político, e mais relativo à sua sexualidade, pois vem carregado de potencialidade de todos os seus usos sexuais, enquanto um espaço do desejo pois, nesse contexto, o gesto poderia ser interpretado por qualquer um como um cliente pagando um garoto de programa.

### 3.2.4 Uma criança com cofre na mão

Após a morte do narrador, a “cena pedinte” muda mais ainda de contexto. O narrador inicia a transformação em mulher após a sua ressurreição e a opressão contra o seu corpo ganha outras conotações, uma vez que o engenheiro se torna também um agente desse discurso do poder sobre o narrador.

No exato momento em que é retirado da cova, o narrador recebe o convite do engenheiro para viver com ele em Cuiabá. E eles partem em um avião Bandeirantes. Ali, no aeroporto, aparece mais um pedinte, desta vez discreto pela sua inocência infantil:

Por que Cuiabá?, indaguei. Ouvimos o clamor de uma criança com cofre na mão, a pedir ajuda para o plano brasileiro. Ali eu deveria ser alguém que se despedia lentamente da morte. Pois eu começava a lembrar. E o amigo engenheiro voltara para ajudar a guarnecer minha memória. Com ele, a vida retornava, a vida e suas funções. O amigo engenheiro seria por enquanto o meu novo mestre. Nunca tivera realmente um. De súbito tremi pela minha sorte. (NOLL, 2008, p. 79).

Mesmo não acontecendo uma doação, o contexto original está ali e o agente constituído no discurso foi substituído pelo engenheiro para “guarnecer [...] a memória” do narrador. Ele entregou a relação maternal e matrimonial para a “causa”, além disso, recusou-se a doar para o homem aleijado e, agora, precisa sofrer as consequências

dos seus atos e amalgamar-se no árduo sentido do todo, como prometido aos desertores. Mesmo assim, os pedintes não pararam de lembrar o narrador da “vida e suas funções”. Butler explica que “para Derrida, a força do performativo é derivada precisamente de sua descontextualização, a partir de seu rompimento com um contexto prévio e sua capacidade de assumir novos contextos” (BUTLER, 1997, p. 147, tradução nossa)<sup>5</sup>. No contexto após a sua morte, o narrador não podendo responder ao pedido de doação da criança com o cofre na mão, transfere para o engenheiro esse poder exercido pela “causa brasileira” agora chamada de “plano”.

Em novos contextos, o performativo abre um debate para novos problemas e novas relações podem ser estabelecidas. É o caso, por exemplo, do uso da palavra “mulher” por pessoas que não possuem uma vagina como órgão genital. A palavra “mulher” só pode se referir a pessoas com vagina?

A força do performativo não é, portanto, herdada do uso prévio, mas problematizada exatamente a partir de sua ruptura com todo e qualquer uso anterior. Essa quebra, essa força de ruptura, é a força do performativo, além de qualquer questão de verdade ou significado. (BUTLER, 1997, p. 148, tradução nossa)<sup>6</sup>

Quando um performativo tem sucesso, ele simplesmente não é questionado, pois realiza exatamente o esperado. Entretanto, quando a força de ruptura mostra como um performativo pode falhar e ainda significar algo, a força do performativo torna-se o porta voz do poder cindido, pois quando um performativo se torna infeliz ou sem sucesso, mesmo assim uma ação é desencadeada. Bhabha ao analisar o *nonsense* percebe que ele não é gratuito, pois possui a capacidade de também criar a diferença, chamada de repetibilidade material da afirmativa, uma releitura de um conceito de Michel Foucault:

Tais enunciações da diferença colonial da cultura estão mais próximas em espírito ao que Foucault descreveu, em pinceladas rápidas, mas de forma sugestiva, como a repetibilidade material da afirmativa. No meu modo de entender o conceito — e trata-se de minha reconstrução tendenciosa — ele é uma insistência na *superfície de emergência* que estrutura o presente de sua enunciação: o histórico detido do lado de fora da hermenêutica do historicismo; o sentido apreendido não em relação a algum não dito ou polissemia, mas em sua produção de uma *autoridade para diferenciar*. Os significados da afirmativa não é nem sintomático nem alegórico. É um estatuto da autoridade do sujeito, um presente performativo no qual a

---

<sup>5</sup> No original: “For Derrida, the force of the performative is derived precisely from its decontextualization, from its break with a prior context and its capacity to assume new contexts” (BUTLER, 1997, p. 147).

<sup>6</sup> No original: “The force of the performative is thus not inherited from prior usage, but issues forth precisely from its break with any and all prior usage. That break, that force of rupture, is the force of the performative, beyond all question of truth or meaning” (BUTLER, 1997, p. 148).

afirmativa se torna ao mesmo tempo apropriada e objeto de apropriação, repetível, razoável, um instrumento de desejo, os elementos de uma estratégia. [...] A repetibilidade, em meus termos, é sempre a repetição no próprio ato da enunciação, algo diferente, uma diferença que é um pouco estranha. (BHABHA, 2013, p. 214-215, grifos do autor)

Ao repetir a afirmativa, mudando o seu contexto e sua força de significação, pode-se perceber a ideia de performatividade, apropriada e apropriação, uma repetição diferente e estranha, como é o caso da palavra “mulher” a que nos referimos acima. Esse uso do presente performativo é um instrumento do desejo, reconstrói os significados possíveis para uma ação no discurso do poder. Uma mulher que não tem vagina, ao afirma-se mulher, desafia a lógica das citações de gênero, pois questiona: somente um atributo é suficiente para classificar alguém como mulher, no caso, a presença ou ausência do órgão genital?

A criança com o cofre na mão representa a presença desse poder que deseja relembrar inocentemente o narrador do caminho do pai. A figura do cofre, o local onde poderia ser depositada a doação, está ali em sua mão. Ao escolher seguir a narrativa com o engenheiro e não permanecer morto em sua própria cova, o narrador sai de Porto Alegre rumo à Cuiabá deixando a criança sem uma resposta para a doação e desvia-se do caminho do pai. Mesmo assim, esse narrador é irônico, se o poder emanado na figura dos pedintes não o pode mais atingir: ele entrega esse poder a um “novo mestre”, o engenheiro, que se torna então o guardador de sua memória.

### 3.2.5 Os violadores

Já na casa de Cuiabá e com a primeira refeição posta à mesa, o narrador e o engenheiro conversam. O protagonista quer saber de sua mulher e filho, sua vida pretérita, e o engenheiro traz à tona o relato de seus momentos finais e a “causa brasileira” reaparece denominada de “um plano continental”:

A minha sepultura fora violada. O meu cadáver, raptado. Todos acham que você está morto, o meu cara falou com o cenho sombrio. Só eu sei que não, comentei. E você, espero, emendei. Espero mesmo que você esteja aí a perceber um homem que nunca morreu. A polícia acredita que os violadores queriam o teu cadáver para vendê-lo a um plano continental. (NOLL, 2008, p. 82).

Os pedintes aparecem no trecho como os violadores de corpos para conseguirem dinheiro para o plano continental. “Por que logo o meu cadáver teria sido

o escolhido” (NOLL, 2008, p. 83). A resposta pode parecer simples se consideradas as aparições anteriores dos pedintes, aquele corpo a se transformar não segue o caminho do pai e precisa ser reconduzido de volta ao princípio de desempenho. O narrador entregou aos poucos à “causa brasileira” diversos aspectos de sua vida: a relação dele com o Estado com o colar na Praça da Alfândega; o casamento monogâmico com a aliança para a “mulher malvestida”; a sua vida pretérita ao entregar a “guarnição” da sua memória, não à criança com o cofre na mão, mas ao engenheiro; e agora é seu corpo masculino que o “plano continental” procurava.

Além disso, é preciso explorar uma outra possibilidade: quem, de fato, retirou ou raptou o cadáver do narrador da cova foi o próprio engenheiro e não os pedintes tornados abstratos na figura de “violadores”. O narrador necessita confiar na palavra do engenheiro que é agora o guardador de suas memórias, e ele não tem outra palavra para confiar. Então, o engenheiro aproveita desse poder outorgado a ele pelo narrador para colocar a culpa do “raptó” do seu corpo sob um outro nome, os violadores, sendo que ele mesmo é o raptor e violador.

Mais à frente, o narrador reflete sobre como esse poder em torno dos pedintes funciona e demonstra como não é organizado ou objetivo, mas múltiplo e impessoal:

As esmolas continentais pareciam inabordáveis a qualquer ângulo. Tudo se processava em total autonomia. Já não existe um centro de regeneração diante dos desvios de finanças arrecadadas. A Justiça lavava as mãos. Eu diria ser um plano acéfalo, não fosse esse o jeito de o cabeça da turma se esconder. (NOLL, 2008, p. 83)

A impessoalidade desse poder, como já vimos com Marcuse, é o que dá a esse poder mais produtividade. O fato que o narrador descreve no trecho é exatamente como aconteceu com a campanha “Ouro para o Bem do Brasil”: um grupo organizou a campanha e ela foi abraçada por diversas instâncias sociais. O governo de Castelo Branco não se manifestou sobre o assunto, não dizendo ser a favor ou contra a campanha, aceitando ou não o dinheiro arrecadado. O governo se redime da culpa do ouro ter sumido. Ninguém soube onde foi parar o ouro e o dinheiro doado. A campanha/plano parece ser “acéfalo”, mas se deve a “o cabeça da turma se esconder” entre tantas instâncias sociais e discursos em torno de si mesmo.

É Butler (2011) quem traça a relação entre performatividade, repetição e poder de forma clara, mostrando como o sujeito é moldado em torno dessa repetição, cujo efeito é produzir o sujeito através de diversas forças:

Sob o risco de repetir-me, sugiro que a performatividade não pode ser entendida fora do processo de iterabilidade, uma regularizada e restrita repetição das normas. E essa repetição não é performada por um sujeito; essa repetição é o que possibilita e constitui a condição temporal de subjetivação. Essa iterabilidade implica que a “performance” não é um “ato” singular ou eventual, mas uma produção ritualizada sob e através dessa restrição, sob e através da força da proibição e do tabu, conduzindo ao ostracismo e mesmo à morte, controlando e compelindo a forma dessa produção, mas, insisto, não determinando-a antecipadamente. (BUTLER, 2011, p. 60, tradução nossa)<sup>7</sup>

No romance, o plano brasileiro parece funcionar perseguindo o narrador em momentos que não parece ser um cidadão útil e participativo e, por fim, torna o narrador um desertor da nação, ostracizado, e mesmo lá, amalgamado no interior do árduo sentido do todo, os pedintes ainda permanecem no desenvolvimento do narrador para tentar fazê-lo iterar os performativos e retornar ao preterido caminho do pai. E para que o narrador se torne um sujeito, ele precisa repetir alguma dessas iterações, é por isso que ele se pergunta tanto sobre quais as ações são de uma mulher e se ele precisa repeti-las para se tornar uma. Veremos no próximo capítulo cada uma dessas tentativas de iteração e que efeitos são produzidos no narrador.

Butler reforça que essa produção não é determinada antecipadamente no sujeito. A relação de aceitar essa iteração e fazê-la funcionar ou não é ambivalente. É compreender que esse poder é necessário para a construção da sujeição. No caso do narrador de Noll, ele utiliza ironicamente cada uma dessas situações dos pedintes ou mesmo a aceitação de sua situação atual, a transformação, como formas de alcançar o seu objetivo: a exploração polimorficamente perversa de sua sexualidade. Ele subverte a ritualização do pedido da doação por dentro, pois incapaz de fugir das normas sexuais e de gênero, e das restrições da força da proibição impostas ao masculino e ao feminino pelos tabus, o narrador aceita a iteração e, de dentro dela, suplementa-a com novos significados deslocados, pelos objetos doados e suas posteriores reflexões imaginárias sobre o objetivo da “causa brasileira”.

O suplemento é um dos operadores da desconstrução. Santiago explica que “o suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer um excesso que é preciso”

---

<sup>7</sup> No original: “Here, at the risk of repeating myself, I would suggest that performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is no performed *by* a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is no a singular “act” or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the thread of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance” (BUTLER, 2011, p. 60).

(SANTIAGO, 1976, p. 88). O suplemento não é um ponto de equilíbrio entre dois significados dados, é um excesso. A lógica do suplemento é “não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize esse sistema” (SANTIAGO, 1976, p. 88). Os objetos oferecidos pelo narrador aos pedintes não solucionam o problema da repressão sobre o seu corpo, não o libertam ou mesmo o tornam submisso, somente excedem o significado do que seria um “bom cidadão” que contribui com a nação. Ou seja, o suplemento não é solução dialética para as oposições.

Ao exceder os significados, às vezes em algo que aparentemente nem estava faltando, o suplemento cria a possibilidade de jogo “fora do fechamento da metafísica da presença” (SANTIAGO, 1976, p. 88). “A ausência do centro e de origem é substituído por um signo flutuantes — o suplemento — que se coloca numa determinada estrutura para suprir (*suppléer*) essa ausência e ocupar seu lugar temporariamente” (SANTIAGO, 1976, p. 88). O sem remédio para o tempo e o espaço do narrador de *Acenos e afagos* é um exemplo de um suplemento. E vamos associá-lo a um dos suplementos descritos por Derrida em *A farmácia de Platão* (2005), o *phármakon*.

Ao analisar o diálogo *Fedro* de Platão, na história da criação da escrita e a sua função de ser um remédio (*phármakon*) para a memória, Derrida articula a ideia de que a palavra *phármakon* também pode significar um veneno. Isto quer dizer muitas coisas: a escrita não é um remédio para a memória, pois a escrita não substitui a memória viva, equivalente a fala. Escrita e fala não são a mesma coisa, não são o complemento uma da outra. Ou seja, a escrita pode tomar (num sentido violento) o lugar da memória. A escrita-*phármakon* neste caso é o veneno que mata a memória viva, a fala. “Exterior, a escritura<sup>8</sup> não deveria, no entanto, tocar na intimidade ou na integridade da memória psíquica” (DERRIDA, 2005, p. 68). Entre substituir a memória viva pela memória escrita (não na mesma proporção, mas comparável à diferença, na reminiscência de Benjamin, entre memória e rememoração) surge o suplemento:

---

<sup>8</sup> Nas diversas traduções do trabalho de Jacques Derrida para o português, os tradutores tiveram que lidar com conceitos ambivalentes e precisaram escolher uma palavra que melhor representasse o conceito proposto, fizeram uma escolha interpretativa. Isto é próprio da desconstrução. No caso da palavra escritura, nós optamos no nosso texto utilizar a palavra escrita, conforme explicação de Evandro Nascimento em *Derrida e a literatura – “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (2001): “A condição para tratar de *écriture* em Derrida é a de entender que o termo francês corresponde, dentre outras coisas, ao que em português se chama correntemente escrita ou texto escrito” (NASCIMENTO, 2001, p. 105).

Platão mantém tanto a exterioridade da escritura como seu poder de penetração maléfica, capaz de afetar ou de infectar o mais profundo. O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (DERRIDA, 2005, p. 68, grifo do autor)

O jogo desenvolvido pode ser entendido da seguinte forma: a escrita é externa à fala, mas tem esse poder maléfico de penetração na fala, pelo problema de se pensar a importância dada a uma ou outra pela filosofia, ponto principal da discussão de Derrida na obra citada. O perigo desse suplemento dá-se quando a escrita entra por arrombamento na fala que não precisaria da escrita para existir. A fala deixa-se romper pelo arrombamento da escrita, o que produz o preenchimento, a substituição e o seu aumento e, perigosamente, o seu desaparecimento. É o que o próprio Derrida explica sobre o performativo: não há como o emissor de um discurso ter controle sobre ele quando é repetido, principalmente fora do contexto original. Esse perigo, a possível falha do performativo, é o que faz a própria comunicação funcionar, não tem como se livrar dela, pois depende dela para existir. A solução entre o “já” e o “sempre” e entre o “aqui” e o “acolá”, na “eternidade” e no “trânsito maluco” é sem remédio para o narrador. Ele vê o tempo e o espaço encolherem sem solução para o seu desejo e, mesmo assim, o desejo continua lá a se desenvolver no seu mundo interior, na sua imaginação, ou em sua fantasia. O remédio do narrador de Noll é algo próximo ao perigoso suplemento do *phármakon* de Derrida, nem o já, nem o sempre, nem o aqui, nem o acolá, mas sim a eternidade, o tempo sem começo ou sem fim, e no deslocamento sem direção.

### 3.2.6 O insuficiente mental

A última cena dos pedintes da “causa brasileira” é a mais esclarecedora em torno de um possível motivo para as doações e a relação do poder performativo da “causa” em relação à linguagem. A cena acontece num lago próximo da casa de Cuiabá. O narrador encontra o local enquanto procurava um novo matadouro para comprar carne: “observei um lago lá embaixo e para conhecê-lo corri. Perguntava-me se não era domingo ou algum feriado, tamanho o ermo da paisagem” (NOLL, 2008, p. 119). Com o intuito de tomar banho no lago e sem roupa, o narrador observa uma tábua sobre o lago para os banhistas e um sabonete desgastado pelo uso:

Sentei e comecei a lavar o corpo quente pela andança e pela hora. Apareceu nas margens outro homem, despido também. Ele segurava sua roupa. Depositou-a sobre uma pedra. Perguntou se podia sentar na tábua também. Vinha diariamente se banhar ali. Falei que viesse. Entramos numa prosa. Ele era o que se chama de insuficiente mental. (NOLL, 2008, p. 119)

O último pedinte da “causa brasileira” é apresentado. A conversa entre o narrador e o insuficiente mental é simbólica. Ele pergunta ao narrador se é casado e a resposta é uma invenção sobre si: “falei que não. Falei que vivia sozinho numa tapera à beira da estrada que vai dar em Mercês, onde nasci. Só sei que gostei de me ver nessa condição, talvez ao cair do dia” (NOLL, 2008, p. 119). O narrador conta uma história diferente para o insuficiente mental, da mesma maneira que cria uma narrativa para o leitor. A fantasia é o percurso da libertação:

A fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*. Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho. São um símbolo do que teve de ser suprimido para que a supressão pudesse prevalecer e organizar o cada vez mais eficiente domínio sobre o homem e a natureza um símbolo da identidade destrutiva entre liberdade e felicidade. (MARCUSE, 1975, p. 61)

O narrador produz diversas narrativas sobre si mesmo, seja a sua narrativa escrita, a mentira que conta para o insuficiente mental ou a história de sua transformação e todas elas acontecem fora do plano real, e conseqüentemente, totalmente liberta de toda essa utilidade e produtividade do princípio de desempenho. A literatura produz esse efeito enquanto imaginação artística.

Obviamente, o narrador deseja sexualmente o insuficiente mental, o que o faz lembrar do engenheiro e da promessa de fidelidade, outra normatividade sobre o desejo do narrador que ele não consegue cumprir:

O meu pau era maior que o dele. E por ter percebido esse detalhe, minha cabeça saiu daquela imensidão para memorizar o engenheiro que chegaria a qualquer instante, vindo novamente de seu silêncio mineral, chegando para me fazer lambar e gozar. (NOLL, 2008, p. 119-120)

A conversa entre o narrador e o insuficiente mental desenrola-se com dificuldade e traz em seu bojo uma reflexão sobre a impossibilidade da comunicação,

o que põe a importância da palavra em foco, manifestação da performatividade e sua capacidade comunicativa:

O cara parecia infra-humano, não ia além de certo subproduto da meninice. Nele, todo o laivo de frase acabava estourando feito bolha. Em decorrência ele murchava, baixava a cabeça, impregnando-se um pouco mais do lago. Parecia aderir de tal forma às águas que o observador não podia mais destacá-lo do cenário. Virava mancha. Movia as sílabas na boca como se as degustasse, talvez sem compreendê-las direito. Pronunciava à sua maneira as palavras e me olhava buscando reconhecimento. (NOLL, 2008, p. 120)

Ao contrário do banhista, o narrador, como sustenta desde o começo da narrativa, gosta das palavras e o fato de o insuficiente mental não conseguir se expressar por meio delas faz com que ambos criem um outro tipo de comunicação por meio de gestos e danças:

De repente estávamos sem assunto. Começamos a elevar as mãos em concha para o ar, mudos, como se pedíssemos um auxílio dos céus. Súbito veio um gesto inesperado, um tanto melodramático. Langoroso. O gesto, no entanto, logo se coagulou por falta de mensagem. Essa coreografia mostrou-se um toque de alma no homem (NOLL, 2008, p. 120)

O gesto coagulado, sem um significado específico, é importante para o narrador, uma vez que a narrativa reflete, principalmente, sobre a linguagem, ao conceder ao insuficiente mental alguma significação em sua tentativa de comunicação. Os gestos em si não pretendem dizer coisa alguma, como o próprio narrador diz. Entretanto, a interpretação do gesto pelo narrador preenche o personagem de possibilidades de significação. Exatamente, como visto acima, quando Derrida (1991) menciona a impossibilidade de univocidade entre comunicação e intenção do emissor: o narrador, enquanto destinatário de um enunciado não verbal, preenche deliberadamente de significação os gestos com langor e drama desconsiderando uma possível intencionalidade do insuficiente mental.

Os dois continuam com os gestos, o narrador cria uma profundidade nessa nova forma de comunicação e, quando encerram o diálogo com as mãos, o insuficiente mental sai do lago e repete a cena dos pedintes, mas de uma forma inusitada: “Procurou alguma coisa no bolso da camisa e veio me trazer. Eu também saía do lago e peguei o papel. Era uma espécie de recibo, dando conta de uma contribuição para a causa brasileira” (NOLL, 2008, p. 120). Mesmo deserdado de sua vida pretérita, o narrador encontra outro pedinte da “causa brasileira” e estranha o ato do banhista de entregar-lhe o recibo antes de receber a doação: “Passei o dinheiro.

Já era sina. Até aqui, longe das cidades, irrompe novamente a turva campanha que por mim não pede” (NOLL, 2008, p. 120-121). Pelo ato da entrega do recibo antes de solicitar a doação, o narrador imagina que o insuficiente mental possa esclarecer, em sua inocência demencial, o significado das doações:

Quem sabe esse homem, com sua aparente inocência, me informasse algo sobre a campanha que fizesse toda a diferença? Talvez um tipo demencial pudesse me esclarecer para além da lógica. Mesmo que desvendasse o espírito desses donativos só com gestos ou sons animais (NOLL, 2008, p. 120)

Quando o narrador entrega o dinheiro, mais um conjunto de gestos é realizado: os dois erguem uma taça de champanhe imaginária. Comemoraram a entrega do recibo e a doação para a “causa” ou a possibilidade de um significado para as doações? O narrador encontra uma possível finalidade para as doações:

O moço talvez não pudesse dissolver o mistério da grandiosa contribuição. Talvez nem existisse mistério naquela onda avassaladora de se pedir e se embolsar dinheiro. Talvez o único mistério morasse na monumental boa-vontade da população perante as já desfiguradas solicitações de auxílio (NOLL, 2008, p. 121)

e mais à frente:

E a finalidade dos donativos não seria traduzida nem por ele e nem por ninguém. Só restava o indivíduo jogar seus derradeiros bens no fundo sem fundo sem fundo dessa megacontribuição popular. E então se subtrair de si mesmo e assim flunar. Claro, para chegar com honra a esse ponto, era preciso que o pré-suicida desse esmola pela causa vezes sem conta. Enfim, todos os que pagam essa espécie de imposto branco serão convidados a se retirar. Que mãos se apropriaram dos bilhões do caixa continental? O moço do lago expressava um olhar voltado às esferas magníficas, absolutamente alheias ao aparente deslumbramento assistencialista da nação. (NOLL, 2008, p. 121-122)

O insuficiente mental faz com que o narrador passe a compreender a contribuição como um “talvez”, exatamente como toda e qualquer comunicação pelos gestos entre os dois pode significar. O narrador desiste de procurar um significado próprio para a “causa”, um significado útil e produtivo, e encara o fato de que alguém embolsou esses milhões, exatamente como na campanha “Ouro pelo Bem do Brasil”, pois quilos de ouro não desaparecem. A contribuição torna-se somente um meio performativo de agir, ou um gesto, de um poder invisível que guia a vida não só do narrador, mas da população em geral, já que é à “causa brasileira” que as doações são destinadas. A contribuição é fundamentada na “boa-vontade” da nação em

colaborar ou no fato de o cidadão útil e participativo ser obrigado a participar da nação, cumprir o seu dever.

A necessidade de o contribuinte ter que se retirar mesmo após a contribuição faz o narrador refletir que, por mais que se ajude, não há um retorno real e prático para a população, o que se torna uma crítica para o sentido de controle que a ideia da alfândega teria a significar. E isso é representado na narrativa quando o narrador conclui que o insuficiente mental não recebe qualquer auxílio do governo:

Toda a expressão que o homem do lago ditava parecia se elevar à procura do gesto e da dança. O homem do lago olhava para os esplendores do horizonte, encenando a graça de um certo monarca celestial que eu estava a conhecer ali. De onde vinha esse manancial contemplativo? De alguém que recebe cuidados médicos especiais, como poderia ser o caso daquele homem? Mas possivelmente aqui no mato esses cuidados especiais nem chegassem. (NOLL, 2008, p. 121)

O narrador compara o insuficiente mental a um monarca celestial, uma alusão à divindade, e a uma representação da divindade como alheia à realidade, aos problemas reais, pois somente vê os esplendores ao horizonte. O narrador continua: “Ele não tinha necessidade de se vestir de majestade. Pois reinava nu” (NOLL, 2008, p. 122). O fato de o insuficiente mental ser um rei está associado à multiplicidade de significados de seus gestos: o homem do lago não se utiliza das palavras para se expressar, está despido das palavras e resta a infinita possibilidade de significados de seus gestos; sem uma representação fonética para seu intento só lhe restava se expressar de uma outra forma. E essa forma de expressão é exatamente como o enunciado performativo: não há controle do emissor do significado que é somente construído no gesto da leitura. E, nesse caso específico, o narrador está em busca de um significado para as doações e a resposta que encontra é somente um “talvez”, a melhor conclusão a que poderia chegar, pois entre a decepção com as palavras do homem do lago e a pluralidade de significados de seus gestos e danças, o narrador reflete, mais uma vez, sobre o seu amor pela palavra e a impossibilidade das palavras de transmitirem um único significado:

Apesar disso, esse cara, bastante independente da letra humana, poderia, sem acentuado esforço, ter um clarão que magnetizasse de vez o parvo ouvinte. Sobretudo esse ouvinte aqui, viciado em verificar no espelho das palavras a gasta cópia das coisas, em detrimento da sedução física do verbo (NOLL, 2008, p. 121)

Pode parecer um paradoxo, o insuficiente mental não se expressar por meio de palavras e o narrador denominar-se de “parvo ouvinte”. A possibilidade de um “clarão” é o que interessa, pois o vício do narrador não é a expressão fonética da palavra, sua “sedução física”, mas os inúmeros significados, a “gasta cópia das coisas” no “espelho das palavras”. E, diante dessa reflexão, é possível verificar mais uma característica do próprio performativo: o enunciado que denomina e, diante disso, faz agir: o homem do lago não precisou dizer nada, pois o recibo disse por ele, para conseguir a doação, ele somente agiu, realizou o gesto, fez o performativo funcionar:

Fazemos coisas com a linguagem, produzimos efeitos com a linguagem, e fazemos coisas para a linguagem, mas a linguagem também é a coisa que fazemos. A linguagem é um nome para o nosso fazer: tanto "o que" fazemos (o nome da ação que caracteristicamente realizamos) e o que efetivamos, o ato e suas consequências. (BUTLER, 1997, p. 8, tradução nossa)<sup>9</sup>

A consciência desses usos da linguagem faz com que uma possibilidade política seja aberta para todos e não somente àqueles que supostamente são constituídos nos atos performativos:

De forma mais geral, então, isso sugere que o poder mutável de tais termos marca uma espécie de performatividade discursiva que não é uma série discreta de atos de fala, mas uma cadeia ritual de ressignificações cuja origem e fim permanecem infixáveis e incorrigíveis. Nesse sentido, um "ato" não é um acontecimento momentâneo, mas um certo nexos de horizontes temporais, a condensação de uma iterabilidade que excede o momento em que ele ocasiona. (BUTLER, 1997, p. 14, tradução nossa)<sup>10</sup>

O jogo com as palavras na cena do lago, entre significante e significado, dá-se ao realizar o gesto antes de enunciá-lo. O gesto da doação tantas vezes repetido durante a narrativa cristaliza-se no narrador a ponto de não precisar mais ouvir o pedido, somente entregar a doação, pois como ele mesmo diz era a sua “sina”. Da mesma maneira que o narrador não se questiona sobre as atitudes masculinas ou femininas diante do engenheiro, de tão repetidas, “citadas” ou “iteradas” já são parte

---

<sup>9</sup> No original: “We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name for our doing: both “what” we do (the name for the action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences” (BUTLER, 1997, p. 8).

<sup>10</sup> No original: “More generally, then, this suggests that the changeable power of such terms marks a kind of discursive performativity that is not a discrete series of speech acts, but a ritual chain of resignifications whose origin and end remain unfixed and unfixable. In this sense, an “act” is not a momentary happening, but a certain nexus of temporal horizons, the condensation of an iterability that exceeds the moment it occasions” (BUTLER, 1997, p. 14).

do modo de agir e que ele “precisa” repetir em sua produção narrativa para atender a expectativa do engenheiro.

O narrador, ao se despedir do insuficiente mental, percebe um detalhe que acrescenta mais significados possíveis. O narrador realiza um ritual de beija-mãos, uma vez que o insuficiente mental é um rei nu de palavras: “Esbocei um agrado no homem, mas não fui além desse aceno. Conteí até cinco e lhe beijei a mão. Foi a primeira vez que vi seu anel. Tinha uma pedra na cor do rubi” (NOLL, 2008, p. 122). Rubi é a pedra utilizada nos anéis de formatura dos bacharéis em Direito. O insuficiente mental, se realmente fosse formado em direito, seria possivelmente consciente das leis, da autoridade e do poder e, por consequência, possivelmente poderia ser um operador das leis, por direito, um manipulador da ideia de justiça. Entretanto, o insuficiente mental está ali na situação de deserdado também e amalgamado ao sentido árduo do todo, tentando embolsar parte dos milhões da “causa”.

O insuficiente mental mostra mais relações possíveis e ambíguas entre o poder e as palavras: o anel, possível representação da lei e da justiça que hoje se expressa quase em sua totalidade por meio das palavras, está em seu dedo, mas não consegue expressar-se por meio da linguagem. Somente amontoa um “talvez” sobre o outro na múltipla significação de seus gestos. E a lei, conforme Derrida, em *Força de lei – o “fundamento místico da autoridade”* (2007), em que liga a ideia de performatividade, poder e linguagem com a possibilidade de justiça, mostra que há mais ambiguidades do que justiça no próprio direito, pois funda-se na violência provocada pela própria interpretação do que é a justiça:

Ora, a operação de fundar, inaugurar, justificar o direito, *fazer a lei*, consistiria num golpe de força, numa violência performativa e portanto injusta, e que nenhuma justiça, nenhum direito prévio e anteriormente fundador, nenhuma fundação preexistente, por definição, poderia nem garantir nem contradizer ou invalidar. Nenhum discurso justificador pode, nem deve, assegurar o papel de metalinguagem com relação à performatividade da linguagem ou à sua interpretação dominante. (DERRIDA, 2007, p. 24, grifo do autor)

Derrida mostra que a ideia de justiça não é dependente da lei, pois a lei não é justa. Um juiz, por exemplo, funda a ideia de justiça a cada decisão, apesar da lei. A lei não é desinteressada, ela foi criada para justificar determinadas relações de poder, ou seja, de uma certa forma, protege o interesse de quem a criou. Para se compreender o que é justiça num determinado conjunto de leis é preciso refletir quem

as criou e quais são seus interesses. A sociedade organizada como está hoje não pode prescindir das leis, a violência fundadora da nossa sociedade garante isso. Mas é possível uma sociedade sem uma lei opressora ou até mesmo sem lei? Se pensarmos em Marcuse, esse tipo de sociedade só aconteceria com a liberdade de Eros. Já Butler propõe a subversão da lei de dentro dela, pois criando mais performativos infelizes nos mais diversos contextos é possível fazer com que uma palavra do poder se torne representação e debate, conforme os inúmeros exemplos e análises de *Excitable speech* (1997). E o narrador de *Acenos e afagos*? Ele vive num mundo de leis autodeterminadas, a fantasia. E a palavra criadora é sua forma de manifestação. Mesmo assim, esse narrador se debate com as repressões sociais sobre o gênero ou sobre o seu desejo. É Butler, mais uma vez quem pode esclarecer esse fato, em *A vida psíquica do poder* (2022). A argumentação de Butler discursa sobre como o poder pode afetar o sujeito em seu interior e criar a sujeição, apesar, de como visto acima, a fantasia ou a imaginação ser o lugar da livre manifestação do princípio de prazer:

O poder imposto ao sujeito é o poder que incita o surgimento do sujeito, e parece que não há como fugir dessa ambivalência. Na verdade, parece não haver “sujeito” sem ambivalência, ou seja, o redobramento fictício necessário para se tornar um si-mesmo impede a possibilidade da identidade escrita. Por fim, não há ambivalência sem uma perda que seja também veredicto da socialidade, que deixe os vestígios de sua virada na cena de surgimento do sujeito. (BUTLER, 2022, p. 206)

A criação do sujeito está ligada ao poder. É uma ambivalência, um não acontece sem o outro, o poder é imposto ao sujeito e o sujeito só surge a partir da sujeição a esse poder. A relação social é criada também nessa ambivalência, indivíduos constituídos por esse poder só podem se relacionar por meio dele. A luta do narrador de Noll, dentro de sua fantasia, acontece exatamente contra esse poder, que o sujeita antes mesmo de ele desejar ser um sujeito, por isso tantos questionamentos se ele está citando o performativo de forma correta, ao mesmo tempo em que torna infeliz cada performativo ao percorrer com o seu desejo o caminho das perversões. Suas perguntas sobre o que é certo para um gênero ou outro obviamente são ironias. É por isso que o narrador quando pensa a relação do tempo e do espaço, a irmandade do presente e do futuro e o trânsito sem sentido entre um lugar e outro, não vê remédio.

Sem remédio, sem solução, o protagonista de Noll entende que os performativos deslocados de seus contextos originários podem suplementar a

questão: incluir o “talvez”, a indeterminação nos significados ou nas ações desencadeadas pela enunciação. O narrador opera perversões na norma sexual por meio da linguagem, faz os performativos sexuais serem infelizes. Se a “causa brasileira”, a norma, solicita dele uma doação, ele realiza o ato esperado, mas junto com a doação está atado um significado a mais no objeto doado, ora é sua relação com o Estado, ora é seu casamento monogâmico, ora é seu corpo masculino, ora a sua memória.

### **3.3 A obrigatoriedade da transformação**

A transformação do narrador de *Acenos e afagos* em mulher acontece em consequência da observação do espaço onde vive com o engenheiro depois de sua ressurreição e da passagem do tempo sobre seu corpo na forma da rotina. A necessidade da transformação é construída por meio de diversos símbolos espalhados pela narrativa e por via de um agradecimento mandatário solicitado pelo próprio engenheiro que toma a voz narrativa e conta como ressuscitou o narrador.

O protagonista entende essa obrigatoriedade como uma oportunidade de cumprir seu objetivo sexual, fazendo o performativo falhar mais uma vez ao recontextualizar o agradecimento em satisfação pessoal. A transformação além de continuar tratando da performatividade e o poder vinculado à linguagem é a maneira de explorar como a ideia de performatividade de gênero de Butler (2016) desenvolve-se por meio das citações de gênero e da relação de poder entre o narrador e o engenheiro.

Quatro conjuntos de cenas demonstram os princípios da performatividade de gênero em consonância com a questão do tempo e espaço narrativos: 1) a mudança para Cuiabá e a percepção de que o espaço da casa foi preparado para uma mulher; 2) a cessão da voz narrativa para o engenheiro para recontar sua versão da ressurreição e suas reflexões sobre a morte; 3) a perversão da primeira relação sexual entre o narrador e o engenheiro; e 4) o modo como o tempo transcorre como rotina entre as idas e vindas do engenheiro pelo espaço da casa.

### 3.3.1 A casa de Cuiabá

A chegada dos personagens em Cuiabá é representada pela descrição da casa, espaço em que a transformação acontece: “para lá da periferia da cidade, na mata” (NOLL, 2008, p. 80). O narrador continua com a caracterização: “entramos na casa de alvenaria, só reboco. Por dentro também, sem pinturas nas paredes. Abri a porta da cozinha. Sobre a mesa havia panelas, talheres, pratos, duas laranjas” (NOLL, 2008, p. 80). A casa de alvenaria ainda em construção ou em permanente construção, como o próprio corpo do protagonista, e principalmente a cozinha com seus utensílios são determinantes para o processo de transformação do narrador que imediatamente questiona-se: “o que eu começava a depreender daquilo tudo?” (NOLL, 2008, p. 80-81). A possível resposta relaciona as funções exercidas por ambos pelo reconhecimento do espaço da cozinha:

Que ele seria o meu homem. E que para mim fora preparada a cozinha com seus apetrechos. Para que eu tomasse conta dela e nela fizesse bons pratos para o casal. E que soubesse lavar e passar. Alguma coisa me dizia que, se eu ordenasse meus dias segundo os planos misteriosos, poderia ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite. (NOLL, 2008, p. 81)

O narrador, no trecho, prepara o leitor para mais uma vez fazer o performativo falhar. O narrador faz o engenheiro assumir o papel masculino e ele mesmo assume a rotina usual feminina de uma dona de casa devido à cozinha e aos seus usos estabelecidos pela sociedade baseada no princípio de desempenho. Os “planos misteriosos” do engenheiro podem ser a expressão desse princípio que liga o feminino à cozinha. Entretanto, o narrador não se importa, pois ele poderia ganhar o que deseja: o corpo do engenheiro, se cumprir essa rotina esperada da mulher na cozinha. A rotina é algo fora do comum para o narrador até a chegada em Cuiabá, visto que flanou por diversos espaços, no “trânsito maluco”, e mesmo seu lar anterior não significava permanência ou pertencimento. Mesmo assumindo a ideia de rotina, o tempo que se repete, o que mais lhe interessa e torna a aceitação de seu papel mais compreensível é a recompensa desse ordenamento de planos misteriosos: tornar “real” a tão desejada e esperada parceria sexual com o engenheiro.

Apesar das novas possibilidades, o narrador continua a remoer os acontecimentos do submarino para entender o motivo de não ter o engenheiro desde aquela época para, aos poucos e sem sucesso, desvincular-se de sua vida pretérita. Contudo, não deseja mais pensar sobre o fato porque “o meu amigo engenheiro voltou

ao Brasil para ter-me a seu lado. Eu de tradutor da mulher que jamais serei” (NOLL, 2008, p. 81), como se o abandono tivesse sido superado, mesmo sendo necessário o narrador morrer para isso. A superação vem acompanhada da necessidade de o protagonista transformar-se em mulher e essa ideia é compreendida como um discurso a ser traduzido. A discursivização da “mulher” em tradução remete à possibilidade da citação dos atos “femininos”. Butler explica, em *Bodies that matter*, que:

[...] certas cadeias reiterativas de produção discursiva são pouco legíveis como reiteraões, pois os efeitos que se materializaram são aqueles sem os quais não se pode tomar qualquer influência no discurso. O poder do discurso para materializar seus efeitos em consoante com o poder do discurso de circunscrever o domínio da inteligibilidade. Assim, a leitura da "performatividade" como escolha intencional e arbitrária afasta-se do fato de que a historicidade do discurso e, em particular, a historicidade das normas (a "cadeia" da iteração invocada e dissimulada na expressão imperativa) constituem o poder do discurso para promulgar o que nomeia. (BUTLER, 2011, p. 139, tradução nossa)<sup>11</sup>

Não basta o narrador somente assumir o discurso feminino, pois não sabe como fazê-lo, por isso coloca-se na posição de tradutor de uma língua que transposta seria somente uma citação de sentidos e “intenções” originais. E por isso mesmo, em sua imaginação, acredita que precisa repetir a historicidade das normas em torno da mulher para o engenheiro e esperar a “promulgação” dessa performatividade. Bhabha explica que: “no ato da tradução, o conteúdo ‘dado’ se torna estranho e estranhado, e isso, por sua vez, deixa a linguagem da tradução, *Aufgabe*, sempre em confronto com seu duplo, o intraduzível — estranho e estrangeiro” (BHABHA, 2013, p. 264). Traduzir revela mais as diferenças entre as culturas do simplesmente compreensão e aceitação. E traduzir revelando essas diferenças, e aqui comparamos com o ato do narrador sobre a “mulher”, tem um caráter de resistência, segundo Bhabha: “A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no *interior* das posições minoritárias” (BHABHA, 2013, p. 360, grifo do autor). Na especificidade do contexto dessa cozinha de *Acenos e afagos*, a transparência da

---

<sup>11</sup> No original: “[...] certain reiterative chains of discursive production are barely legible as reiterations, for the effects they have materialized are those without which no bearing in discourse can be taken. The power of discourse to materialize its effects in thus consonant with the power of discourse to circumscribe the domain of intelligibility. Hence, the reading of “performativity” as willful and arbitrary choice misses the point that historicity of discourse and, in particular, the historicity of norms (the “chain” of iteration invoked and dissimulated in the imperative utterance) constitute the power of discourse to enact what it names” (BUTLER, 2011, p. 139).

exigência do engenheiro por uma mulher tem, como contrapartida, no que tange ao narrador o seu desejo sexual pelo engenheiro. O narrador sabe que não é capaz de traduzir a mulher, “jamais serei”, mas compreende que somente tentando, ele terá o engenheiro:

Nunca cozinhei. Agora, porém, tenho como prêmio para as minhas prendas domésticas o homem por quem eu era e sou apaixonado, agora seria uma outra história e os dois atuariam na mesma produção. Eu precisava me sair bem. (NOLL, 2008, p. 81-82)

O campo semântico da dramatização é parte constitutiva da narrativa e auxilia a fixar a ideia da “mulher” como discurso no imaginário do narrador: viveriam uma outra “história”, atuariam em uma “produção” dramatizada dessa vida normativa entre homem e mulher. E o narrador cobra-se: precisa se sair bem na atuação desse papel, afinal, ele quer o prêmio. Refletir na produção dos gêneros e na atuação dos papéis sexuais compulsórios é um dos pontos analisados por Butler:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. (BUTLER, 2016, p. 235, grifos da autora)

A partir da ideia de fabricação é possível entender o gesto do narrador ao ver a cozinha e depreender, em consequência, que precisa ser uma mulher. Butler ressalta os “signos corpóreos e outros meios discursivos” e o narrador mostra-os aos poucos para indicar que o engenheiro deseja uma mulher, o que o incentiva mais a dramatizar essa transformação, tanto para ter o engenheiro quanto para explorar uma parte da sexualidade desconhecida por ele. Obviamente, nunca será a mulher esperada pelo engenheiro porque, segundo Butler, “se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos”, e no caso do narrador, sobre a narrativa, corpo-escrita, que apresenta, “então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2016, p. 236). O binômio verdadeiro/falso é a base para compreender os enunciados constativos, já para os enunciados performativos a variável é ter sucesso ou falhar de

acordo com o contexto que lhe atribui força. Mesmo assim, Butler esclarece que há, pelo menos, a produção de “efeitos de verdade” vinculados ao poder das citações de gênero.

A crença em um performativo infalível cria esse efeito de verdade e uma série de questões em torno do gênero, pois a falha dessa “fantasia” é punida emulando-se um efeito de poder que obriga o gênero a funcionar como é esperado pela sociedade, ou melhor, quando certa parcela da sociedade não encontra o gênero funcionando como esperado pelas cadeias citacionais de gênero, reage de forma violenta contra o diferente, fato exemplificado diversamente por João Silvério Trevisan em *Devassos no paraíso – a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade* (2018). Destaca-se um comentário de “Febrônio e Chrysóstomo: os fora da lei num país sem leis”:

O conluio entre diferentes forças criou uma pressão moralista que se generalizou na sociedade, quase anonimamente. [...] o controle passava a vir das consciências individuais, e seu agente já não era mais detectável: estava dentro do *seu* vizinho, talvez dentro de *você* mesmo. (TREVISAN, 2018, p. 203, grifos do autor).

A pressão moralista é tão forte que até o próprio sujeito começa a punir a si mesmo e aos outros em função da falha dos performativos de gênero em seu corpo. O agente não detectável estava em todas as consciências, Butler explica como esse poder se internaliza dentro do indivíduo:

O discurso social exerce o poder de formar e regular o sujeito através da imposição de seus próprios termos. Esses termos, no entanto, não são simplesmente aceitos ou internalizados; eles só se tornam psíquicos através do movimento pelo qual se dissimulam e “se voltam”. Na falta de regulação explícita, o sujeito surge como aquele para quem o poder se tornou a voz, e a voz, o instrumento regulador da psique. (BUTLER, 2022, p. 205)

E a consciência, para Butler, está relacionada com essa dissimulação da lei: “a virada na direção da lei é, portanto, uma volta contra si mesmo, uma volta sobre si mesmo que constitui o movimento da consciência” (BUTLER, 2022, p. 115). O mesmo fato acontece com o protagonista, pois, a partir da cozinha, ele reflete diversas vezes sobre o quanto consegue traduzir essa “mulher” baseado naquilo que o discurso social espera que sejam atos performativos femininos, e teme o fato de não ser reconhecido socialmente como mulher pelo mundo que o envolve.

Ao continuar observando o espaço, outros signos aparecem: “um vestido, como também um avental e uma toalha de banho que eu encontrara pendurados num arame improvisado, nas imediações da mata. Pareciam à minha espera” (NOLL, 2008, p. 82).

Signos que poderiam ser objetos abandonados pelos ocupantes anteriores da casa, mas ironicamente estavam à sua espera continuamente, produzindo para a narrativa a necessidade de sua transformação.

Entre o acaso e o planejado para a casa de Cuiabá, o narrador desconfia que o engenheiro parece ter tramado aquele espaço e a sua transformação em mulher. Não é possível determinar o quão preciso é esse planejamento pelo ponto de vista do narrador, do qual o engenheiro é somente mais um personagem. Entretanto, o engenheiro, num ato narrativo inusitado, expõe o “seu” ponto de vista ao ter acesso à voz narrativa para colocar mais dúvidas sobre esse planejamento.

### 3.3.2 Agora você é grato a mim

Após acomodar-se no novo espaço, os personagens conversam sobre a ressurreição e: “o engenheiro se pôs a falar” (NOLL, 2008, p. 83). A fala do engenheiro começa com: “uma hora depois do sepultamento, violei a tua tumba, tarefa relativamente fácil, pois ainda não era uma sepultura cimentada ou marmorizada” (NOLL, 2008, p. 83), e dirige-se diretamente ao narrador, que o interrompe diversas vezes, sem nenhuma demarcação usual do diálogo. Como visto com a análise de Jaime Ginzburg (2018), no capítulo anterior, a narrativa é constituída de um longo e único parágrafo, ou seja, nenhuma marcação gráfica tradicional do diálogo é utilizada, portanto, a concessão da fala ao engenheiro dá-se de forma direta no texto, como se o engenheiro assumisse a função narradora.

O narrador resiste insistentemente em entregar totalmente a voz narrativa ao engenheiro por meio de diversas interrupções. Essas interrupções têm como função geral imbuir o discurso da ressurreição de um tom sagrado a ser profanado com ironia: “você me ressuscitou!, bradei, como se fosse um evangélico em surto de louvores” (NOLL, 2008, p. 83). A partir disso, o narrador constrói aos poucos uma louvação ao personagem engenheiro, denominando-o “um homem que literalmente instituíu o impossível” (NOLL, 2008, p. 83), para poder justificar para si mesmo o porquê de sua submissão.

Do discurso do engenheiro é necessário ressaltar a história do pai de Tina, pois justifica a origem de sua autoridade sobre a morte, a ressurreição e, conseqüentemente, sobre o narrador. O engenheiro continua sua fala ao frisar que utiliza a pá de coveiro do pai de Tina para cavar, destampar o caixão do narrador,

como um fetiche capaz de trazer os mortos à vida: “Abri a tampa do caixão e te falei, vem!” (NOLL, 2008, p. 84). O narrador mais uma vez intervém em louvação: “Uma retórica evangélica para tentar o cerimonial que o instante exigia” (NOLL, 2008, p. 84). O caixão cheirava a rosas brancas, a lua banhava o cemitério, o narrador tinha uma respiração fraca, mas segundo a análise do engenheiro ele poderia viver: “Botei minha boca sobre a tua e te passei ar, mais ar. Notei que tua pele se reavivou” (NOLL, 2008, p. 84).

A ideia de que a pá é um fetiche ou o engenheiro tem algum poder especial de ressuscitar os mortos é rebatida por ele mesmo: “Sabia enfim que você fora enterrado vivo” (NOLL, 2008, p. 84), ainda assim, as argumentações seguintes recusam a ideia de uma possível catalepsia ou mesmo consequências do “boa noite, Cinderela” que o narrador sofreu do garoto de programa<sup>12</sup> e o engenheiro complementa: “eu me sentia o pai da vida sempre que lembrava que só eu poderia mesmo te capturar” (NOLL, 2008, p. 84).

O engenheiro focaliza a figura do coveiro, pai de Tina: “Não se esqueça de que na minha infância a família tinha uma empregada, Tina, cujo pai era coveiro” e o narrador tenta compreender o porquê: “ele voltava sempre a esse mote, para passar a ideia de sua razoável instrução sobre o ofício de coveiro. Ele me extraiu da morte com certa autoridade no que diz respeito às residências cadavéricas” (NOLL, 2008, p. 84). Uma autoridade construída pelo conhecimento sobre a morte e, internamente, pela crença nessa autoridade ou pelo poder investido nela. A autoridade do engenheiro no assunto é justificada por ter acompanhado o coveiro em sua infância e conta como era a preparação das covas em uma tarde indeterminada:

---

<sup>12</sup> Ao relatar o número de homicídios de homossexuais e identificar garotos de programa entre os possíveis agressores, Trevisan (2018, p. 367) mostra que o golpe “Boa noite, Cinderela” era aplicado em torno de 1980 para realizar roubos ou espancamentos. É o que acontece com o narrador de *Acenos e afagos*. Trevisan ao analisar a relação estabelecida entre o golpista e a vítima diz que “está implícito também certo jogo de poder, em que aquele que paga imporia as regras; mas, paradoxalmente, o ‘macho’ é pago para exercer sua função de macho, quer dizer, dominar, penetrar” (TREVISAN, 2018, p. 368). Na cena com o garoto de programa no romance acontece uma subversão desse jogo de poder uma vez que o protagonista utiliza a violência esperada para outro objetivo. O narrador vê que ele coloca o sonífero em sua bebida e anseia pelo espancamento, “via tudo isso, mas não encontrava forças de evitar que a desventura prosseguisse” (NOLL, 2008, p. 69), pois deseja que a violência contra seu corpo seja uma forma de recuperar de sua impotência sexual, e funciona: “ali, estirado no chão, sem sentir um pingo de dor, ali, turvo, turvo, toquei no meu púbis. Tinha recuperado uma ereção estável. De vez, será?” (NOLL, 2008, p. 71), até finalmente gozar em consequência de mais violência: “Eu estava para gozar, a coisa vinha vindo, sim, e nesse átimo levei outro pontapé, dessa vez no púbis mesmo. De novo não deu para sentir de fato uma dor; o que sei é que, ao levar o pontapé, gozei enfim, tão fundo que parecia o ato de morrer” (NOLL, 2008, p. 71).

[...] me levou até uma cova aberta. Lá embaixo vi um minúsculo e modestíssimo caixão branco. Uma criança morta. O pai de Tina desceu no buraco e abriu o caixão. Percebi agoniado se tratar de um esqueleto absolutamente completo, eu diria de uma criança de seus 5 anos. É meu filho, o velho falou. Aliás, nem sei se ainda é. O mísero conteúdo dessa caixa pode ser filho de alguém? Perguntei-me se o coveiro não mantinha esses ossos em boas condições por meio de cuidados especiais. Cuidados oriundos da paternidade malograda. Como qualquer outra, aliás. Existiam quem sabe preparados caseiros para serem adicionados aos restos mortais. Com os preparados, os mortos se iludiriam com as tintas da permanência. O velho pai de Tina pinçou uma tíbia, trêmulo, parecendo proceder a uma cerimônia em que, por algum tipo severo de amor, se despedisse enfim da mortalidade do filho. Pensei que, se houvesse jeito, ele poderia desviar esse amor para mim. Era o momento de ele mudar o curso e o destino do seu afeto maior. Sim, porque agora se despedia da mortalidade do filho. Depois, só no reino das almas. Pois a partir daí a criança começaria a sua pungente inserção na eternidade. Destacar uma parte do esqueleto deveria ser uma operação de mestre a merecer um bravo! Era de fato um coveiro audaz. Passou-me o osso para que eu o examinasse. É do meu filho, o velho repetiu. (NOLL, 2008, p. 85)

O conhecimento adquirido pelo engenheiro sobre os mortos faz referência às técnicas de mumificação, são “cuidados especiais” ou “preparados caseiros” para a “tinta da permanência”. As tintas da permanência também podem se referir à própria narrativa, um modo de eternizar ou fazer permanecer uma eventualidade pela escrita, mesmo que a intenção original não permaneça, quem sabe até um *phármakon* também. Além dos conhecimentos sobre a morte, o engenheiro esperava também o amor do coveiro, por meio da transferência do amor filial, entretanto o que lhe é transferido é a pá, ou seja, o conhecimento na forma de um fetiche, um símbolo, relacionado à morte e a construção. Nenhum dos personagens cuidados pelo coveiro, segundo a narrativa do engenheiro, voltaram à vida de fato, somente se reconheceu a morte e a recusa em aceitar o corpo morto como um fantasma ou como uma memória, mas como presença.

O engenheiro continua a elaboração sobre a morte e sobre o desejo de ser um coveiro também: “naquela ocasião tive o desejo de ser coveiro. No ofício, pensei, você pode acompanhar a biografia mortuária de um filho, de amigos, de um amor, e até de um vulto histórico” (NOLL, 2008, p. 86), e a defesa é pelo sentido da morte, pelo que vinha depois da morte, não da vida após a morte, “queria seguir acompanhando a dissolução gradativa da matéria humana, sua fusão ao pó” (NOLL, 2008, p. 86), como fez o pai de Tina com a criança no caixão, ideia próxima de Georges Bataille, em *O erotismo* (2017), do fato angustiante de se compreender a obra de Sade: “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Esse laço não deveria parecer

paradoxal: o excesso de que procede a reprodução e o excesso que a morte é, só podem ser compreendidos um com a ajuda do outro” (BATAILLE, 2017, p. 65).

O interesse sobre a morte continua a ser desenvolvido pelo engenheiro: “sabe-se apenas que o fulano pronuncia seu último suspiro e que depois perdemos o contato com ele para sempre. Daí eu querer ser coveiro. Os mortos vivem mais do que os vivos” (NOLL, 2008, p. 86), e o engenheiro prova seu argumento ao contar mais uma história, desta vez de outro coveiro, que mesmo depois da morte da esposa continuou amando-a: “todos os sábados levava presentes à ossada amada” (NOLL, 2008, p. 86). E amou-a até a sua desintegração total fazendo esse sentimento tornar-se ainda mais idealizado, mais “platônico”:

Até o noivo perceber que não restava mais nenhum grão de pó pertencente ao corpo amado. Só nesse instante o nosso tipo romântico se deixaria levar com o pensamento nela, nessa imagem agora difundida em tudo, já independente de iludidas compactações da matéria. Agora, sim, ele voltaria à sua solidão. O coveiro colega do pai de Tina dizia que ao chegar aí ele poderia beijar o ar, o mármore, tudo, pois assim estaria beijando a amada em seu ponto máximo de rarefação. (NOLL, 2008, p. 87)

A morte fez esse amor do coveiro pela noiva ainda maior por difundir-se em tudo e sem ilusões. O amor rarefeito fez com que o coveiro encontrasse a noiva no ar e no mármore, sublimado por meio do desaparecimento do corpo. Continuar desejando mesmo sem um objeto, somente a sua figura sublimada, é uma resistência contra a própria duração finita do corpo. Bataille explica que:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio a cada ser. (BATAILLE, 2017, p. 86)

A história do coveiro e da noiva serve de metonímia para o amor/desejo do narrador pelo engenheiro: mesmo desaparecido, supostamente ainda no submarino alemão, o engenheiro rarefeito continuava a ser o objeto de desejo, tanto que tenta utilizar-se de outros homens para substituírem a imagem do engenheiro, mesmo sem se esquecer dele.

O narrador entende a entrega da voz para o engenheiro e sua explicação da ressurreição como uma metáfora, compara os amores sublimados do pai de Tina e do amigo coveiro com o próprio amor que sente pelo engenheiro: amam e continuam amando mesmo depois da morte ou do desaparecimento. O narrador ama

continuamente o engenheiro, mesmo ele optando pelo submarino alemão, e o engenheiro somente ama o protagonista após a morte e a ressurreição.

Após a história do outro coveiro, há mais uma interrupção do narrador para preocupar-se com o seu eu anterior à ressurreição: “E a minha fazendola, a minha herança? — perguntei, com medo de perder minha vida do início até esse ponto do diálogo” (NOLL, 2008, p. 87). O narrador não consegue desvincular-se da vida pretérita e a todo momento retoma esse discurso como um ponto de fuga para a sua improvável ressurreição e transformação em mulher, por fim entende que: “eu me revelava um Lázaro, só que ninguém deveria saber” (NOLL, 2008, p. 88). Lembrar do Lázaro bíblico, narrado pelo evangelho de outro João, concede mais poder ao engenheiro, se Lázaro em hebraico é aquele que “Deus ajudou”, o narrador vai compreender por fim que: “o engenheiro me chegou feito aparição no poço do túmulo e fez o que Deus nunca fizera por mim. Aliás, o engenheiro tornara-se Deus na minha ótica de fiel desprotegido” (NOLL, 2008, p. 88). A profanação aprofunda-se retirando até mesmo o deus cristão do plano sagrado, particularizando a divindade na figura do engenheiro.

Por fim, o monólogo é encerrado ligando a ressurreição ao agradecimento, cumprindo o objetivo do engenheiro em tomar a voz narrativa:

Te arranquei da morte, embora todos em volta estivessem a te ver como defunto. O segredo de espantar as trevas de um corpo aparentemente inerte, mas que ainda tem sua circulação sanguínea, esse segredo quem me passou foi o pai de Tina. Pediu-me que não o revelasse a ninguém. Agora você é grato a mim e continuará sendo pelo período que resta. (NOLL, 2008, p. 88)

A força performativa de “agora você é grato a mim” é construída pela focalização do engenheiro e pelas histórias encaixadas dos coveiros e seus segredos em torno da morte e do amor. A voz narrativa de posse do engenheiro torna mais eficaz a obrigação com roupagem de agradecimento. O ato do engenheiro é equiparado ao do insuficiente mental da “cena pedinte”, entrega o recibo antes de solicitar a doação, pois ressuscita antes de instituir as condições do agradecimento. Judith Butler chama essa relação de poder vinculante:

Atos performativos são formas de fala autoritária: a maioria dos performativos, por exemplo, são afirmações que, na enunciação, também realizam uma determinada ação e exercem um poder vinculante. Implicados em uma rede de autorização e punição, os performativos tendem a incluir sentenças legais, batizados, inaugurações, declarações de propriedade, declarações que não só realizam uma ação, mas conferem um poder vinculante sobre a ação realizada. Se o poder do discurso para produzir o que

ele nomeia é vinculada com a questão do performativo, então o performativo é um domínio no qual o poder age *como* discurso. (BUTLER, 2011, p. 171, tradução nossa, grifo da autora)<sup>13</sup>

O poder, segundo o performativo, age na forma do discurso e o narrador continuamente constrói a autoridade do engenheiro, reforçando ainda mais o poder exercido seja por amá-lo, agradecer-lhe ou louvá-lo. A idolatria ao engenheiro continua na retomada da voz pelo protagonista ao pensar a transformação em mulher como uma travessia: “por coincidência, essa travessia, essa verdadeira ponte era trabalho para ser supervisionado por um engenheiro. Eis o homem, meditei” (NOLL, 2008, p. 88). A louvação é diversa: mestre, deus e engenheiro. O “platonismo vicioso” obriga o narrador a entregar-se à força do personagem que toma conta do seu imaginário, aquele que guarda a sua memória. Apesar de todas as consequências da entrega da voz narrativa, o narrador ao invés de duvidar da intenção do engenheiro foca-se em outra questão: “eu ficaria sabendo enfim da dimensão de nossa parceria noturna” (NOLL, 2008, p. 89).

### 3.3.3 A primeira noite

Após o diálogo e o jantar, as duas laranjas que estavam na cozinha, o narrador dirige-se ao quarto para arrumar a cama, é o fim do dia e a preparação do momento sexual tão esperado: “Aparentemente satisfeitos com a refeição, fui para o quarto pôr fronhas nos travesseiros, passar a mão pelo lençol para alisá-lo, precisasse ou não, essas coisas que faz a mãe no quarto do filho antes do sono” (NOLL, 2008, p. 89). Há mais uma citação de uma atitude feminina. Mesmo assim, o narrador ainda precisa enfrentar o seu passado:

Eu estava ali, preferindo me esquecer dos parcos resultados financeiros da minha fazendola. Esqueceria-me também de meu filho, minha mulher e tudo mais. Para essa realidade eu tinha morrido, sim. Estava condenado a viver dali para a frente no Mato Grosso. Ao lado do engenheiro. Essa, a melhor parte da história. (NOLL, 2008, p. 89)

---

<sup>13</sup> No original: “Performative acts are forms of authoritative speech: most performatives, for instance, are statements that, in the uttering, also perform a certain action and exercise a binding power. Implicated in a network of authorization and punishment, performatives tend to include legal sentences, baptisms, inaugurations, declarations of ownership, statements which not only perform an action, but confer a binding power on the action performed. If the power of discourse to produce that which it names is linked with the question of performativity, then the performative is one domain in which power acts as discourse” (BUTLER, 2011, p. 171).

A vida pretérita continua a ser uma preocupação: “Meu filho provavelmente assumiria os magros negócios da família, a minha mulher estaria para casar com um homem mais jovem que eu, meu filho jogaria peladas com o padrasto” (NOLL, 2008, p. 90). O narrador resiste em entregar a memória de sua vida pretérita para o poder vinculante do engenheiro, o guardador de sua memória, para seguir em frente: “Mas eu estava ali, pronto para servir de mulher para o engenheiro, se o destino assim ordenasse” (NOLL, 2008, p. 90).

Na continuidade, o narrador mente, porque acredita ser uma forma de demonstrar a submissão feminina: “Falei que o dia tinha sido cansativo. Que não me importava, pois sempre gostei de limpar e cozinhar. Mentir desse jeito parecia ser o que todos esperavam de um corpo consagrado ao desempenho feminino” (NOLL, 2008, p. 90). As reflexões do narrador sobre os qualitativos necessários para ser uma mulher são baseadas em torno de diversas citações sobre o feminino, mesmo assim só são reavivadas para poder atingir o seu objetivo. Ele constantemente produz ironias sobre essas citações de gênero. Ao reforçar essas citações de gênero, o narrador gradualmente está construindo a transgressão de seu papel feminino na cama com o engenheiro.

O engenheiro vai para o lado do narrador na cama do quarto: “O engenheiro avançou com passos medidos. Sentou a meu lado. Eu estava nervoso. Depois de uma vida toda desejando-o, a hora parecia chegado” (NOLL, 2008, p. 90). O narrador acredita que precisa tomar a iniciativa de pelo menos um agrado:

Fechei os olhos e pousei a mão, como se um pouco por acaso, sobre a perna grega do engenheiro. Abri os olhos, o coração disparado, e me aproximei mais. Beije seu olho achando que assim ele fecharia os dois, para me deixar agir sem melindres de parte a parte. (NOLL, 2008, p. 91)

O narrador finalmente beija o engenheiro: “Baixei a boca até seus lábios. E as línguas se tocaram. Não podia acreditar que aquele homem, cujos rastros eu seguira tanto, estivesse se encaminhando para um idílio com o autor daquelas carícias” (NOLL, 2008, p. 91). Há um movimento de tirar a roupa do engenheiro e mais agrados pelo corpo até chegar a seu órgão genital:

Ao alcançar lá embaixo vi que o pau dele não apresentava ereção. Fiquei frio. Pensei como poderia ser isso, porque estava convicto de que o engenheiro passara tempos comendo toda a tripulação do submarino alemão. Aquele homem azeitonado, descendentes de negros, quem sabe também de índios, teria comido todos, em meu entendimento, como um rito masculino de passagem, para se atingir então a verve do sêmen universal. Mas não, ao

contrário, ele fora comido por dezenas de alemães. Andava impotente. Portanto, a meta da tripulação era ter contato com as entranhas do mundo por meio de um homem tropical. O engenheiro protagonizara um sacrifício dos mares. (NOLL, 2008, p. 91)

Segundo nosso entendimento de Butler, todas as cadeias citacionais normativas construídas aqui pelo narrador são rompidas. Tudo o que ele pensava sobre o engenheiro e o submarino alemão é ressignificado, por isso a insistência do narrador em sempre voltar ao assunto, o signo do submarino também tem sua performatividade enquanto contexto. Mesmo assim, o narrador não deixa de cumprir o seu intento sexual. Se a performatividade esperada entre um homem e uma mulher não acontece, se não pode ter sucesso como nas narrativas normativas, então o narrador reinventa o performativo que deveria acontecer na cama entre um “homem” e uma “mulher”:

Deitados, fiz menção de virar seu corpo, e ele de fato se virou. [...] Fui enfiando devagarzinho o meu indicador. O dedo saía e entrava para o casal se aquecer com um minicoito. Ele gemia deslavadamente. [...] Então verifiquei ser aquilo mesmo: ele tinha sido comido por todos do navio, sabe-se lá por quanto tempo, e eu precisava providenciar que o meu cacete ficasse em forma permanente, para poder penetrar naquele a quem amava feito cego. A postos então, e com o auxílio de meu cuspe, entrei pelo orifício cobiçado por toda uma tripulação. Dessa vez o cara merecia um cacete brasileiro, que o entranhava sempre mais a pedido dele próprio. O cara não se fartava nunca, embora sem a mais leve ereção. Gozei. (NOLL, 2008, p. 92)

Outra relação de poder entre o narrador e o engenheiro é estabelecida por meio do primeiro contato sexual entre os dois. Tudo aquilo que é esperado, pela transformação do narrador em mulher e a configuração de como seria, enfim, a realização sexual ansiada pelo narrador, é por fim pervertida, rompendo as expectativas. Esperar que o primeiro sexo entre o narrador e o engenheiro, entre uma mulher, ainda em construção pela imaginação, e um homem, seja exatamente como as construções socialmente esperadas está no que Butler chama de “ficções reguladoras”: “se as ficções reguladoras do sexo e do gênero são, elas próprias, lugares de significado multiplamente contestado, então a própria multiplicidade de sua construção oferece a possibilidade de uma ruptura de sua postulação unívoca” (BUTLER, 2016, p. 68). A univocidade da relação sexual entre os dois é rompida pela própria narrativa, tanto o engenheiro quanto o próprio narrador rompem com os papéis esperados e requeridos pela cozinha.

O narrador continua a construção dessa ambiguidade ao mostrar o que cada um imagina ser o começo dessa relação: “Ele sentou na cama e logo caiu de costas no colchão. Fui por cima e disse: hoje começa a nossa história. Começa?, ele perguntou. E me deixou contagiar pelo sono dele” (NOLL, 2008, p. 93). O narrador e o engenheiro produzem começos diferentes para essa história. O fato é que o narrador esperava o contato sexual entre eles para dar início a essa história, o que se confirma, pois toda a história do narrador é voltada para o sexo, é sua “epopeia libidinal” (NOLL, 2018, p. 48). E assim conclui: “o meu pau teria uma missão especial: comer a quem parecia me querer como mulher” (NOLL, 2008, p. 93).

Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, 2016, p. 241)

Não é à toa que o narrador insiste na dramatização da narrativa, ao tratar a si e seus personagens como atores em cena. As histórias esperadas da sexualidade são rompidas e como ambos já não estão mais no centro produtor da normatividade e sim amalgamados no árduo sentido do todo no exílio das contribuições da “causa brasileira”, eles podem não sofrer punições ou coações dessas ficções culturais da norma sexual. O narrador não nega a transformação solicitada pela cozinha ou pelo agradecimento ao engenheiro, mas rompe dentro da própria condição feminina com a autoridade das funções sexuais dessa ficção sobre o sexo pelo fato de “tentar” ser uma tradução da mulher, mas sem nunca conseguir transpor um significado ideal, simplesmente porque não precisa.

### 3.3.4 Duração interminável

O narrador entende a passagem do tempo com o acostumar-se à rotina e como a sua maneira de construir a mulher esperada pelo engenheiro:

Ao arrumar a casa nas manhãs, eu tocava nas coisas como se fossem objetos de um museu futuro a expor os hábitos da rotina entre as pessoas comuns. Só por me encontrar na travessia para a mulher que eu vinha conhecendo no meu dia-a-dia, só por isso ficava assim tão atento aos traços mínimos das horas. (NOLL, 2008, p. 99)

A impossibilidade de determinar o tempo passado está na ideia de que o narrador está se acostumando a dramatizar o gênero. Observa os objetos como museu futuro em que tudo ainda precisa ser, mesmo estando já presente, porque não possuem os significados esperados “da rotina entre as pessoas comuns”, apesar de exercer a função que acredita ser feminina na rotina da casa. A travessia é o que impede o narrador de ser essa pessoa comum, pois, no contexto da normatividade, o sujeito não precisa de uma travessia para se tornar uma mulher ou um homem, já é marcado por uma série de citações de gênero mesmo antes de nascer. E mais uma vez o narrador tenta reforçar o feminino pela observação dos “traços mínimos das horas”, pois só a rotina fará dele a mulher esperada, mesmo se referindo no masculino “tão atento”.

A partir do primeiro encontro sexual entre o narrador e o engenheiro, o tempo da rotina toma conta do narrador passando a ser marcado pelas visitas de outros personagens e, principalmente, pelas idas e vindas do engenheiro de um trabalho não especificado pelo narrador. Mesmo o narrador não conhecendo a finalidade do trabalho do engenheiro sua preocupação está centrada em continuar a sua transformação em mulher por meio de mais citações de gênero:

Se ele viesse todo fim de mês com uma soma razoável para a vida diária, mais uma quantia para suprir minhas vaidades, como, por exemplo, os cosméticos, eu não ia querer a separação jamais. Pela união medianamente confortável com o engenheiro, eu ficaria no esconderijo daquela moradia afastada de tudo, toda preparada para quando o amor chegasse à tardinha, abrindo o portão com seu lirismo natural, tristonho. Ali, eu às vezes era mais mulher que muitas outras. (NOLL, 2008, p. 100)

A lenta mutação entre os gêneros no narrador é expressa pela substituição entre masculino, “calado”, para o feminino, “preparada”. E, mesmo assim, em sua ironia, o protagonista acredita ser mais mulher do que as outras por performatizar a mulher esperada pela normatividade.

A indeterminação do tempo aprofunda-se com uma luz que desperta o narrador no meio da noite:

Levantei pé ante pé para não despertar o engenheiro roncador. A sala de fato mostrava-se banhada de um clarão bem para o amarelo. Abri a porta e vi um homem no alto de uma escada acabando de enroscar a lâmpada de onde provinha uma forte iluminação pública. (NOLL, 2008, p. 100).

O narrador pergunta ao homem o motivo de uma iluminação tão forte em um lugar de “escasso movimento de transeuntes” (NOLL, 2008, p. 100-101) e a resposta foi: “ordens de cima” (NOLL, 2008, p. 101). O narrador imagina ser do misterioso trabalho do engenheiro: “Devia ser de uma instância ligada ao trabalho de meu marido. Era uma teia presente em inúmeras situações dos vários continentes. Máfia onipresente, pensei fazendo graça” (NOLL, 2008, p. 101). O narrador sem informação sobre o real trabalho do marido, e o engenheiro passa a ter esse título de uma página a outra, não tem outra opção a não ser imaginar.

Na descida do homem que instalou a lâmpada, o narrador é questionado há quanto tempo estaria ali: “Só na hora de responder dei-me conta de que já permanecíamos ali havia muito tempo, muito embora um tempo para mim indeterminado, pela falta de grande ações e reações no meu dia-a-dia” (NOLL, 2008, p. 101). Antes do processo de transformação em mulher, o tempo dependia da movimentação do narrador pelos diversos espaços, como é usual nos romances de Noll, e as ações do narrador desenvolviam-se tanto no tempo presente, no tempo da lembrança e no tempo da imaginação de acordo com o espaço utilizado por ele no caso específico de *Acenos e afagos*. Na casa em Cuiabá a situação é diferente, mortificado pela rotina do lar, o narrador não consegue medir o tempo e a impressão de movimento dá-se pela presença de outros personagens, no caso, principalmente pelo engenheiro. O narrador só percebe o tempo ao lidar com a alteridade. Sem a interação usual de seus encontros episódicos, o narrador está fora do tempo ou no tempo da rotina, um tempo circular.

Mesmo assim, o narrador justifica-se ao mostrar que essa rotina não era para ele algo próximo do tédio:

Não que gastasse o tempo todo a contemplar a moléstia do tédio, nada disso. Pois ter o engenheiro a cada noite adicionava atmosferas aventureiras ao meu cotidiano. O que vamos inventar na cama logo mais?, eu me perguntava a varrer, a lavar. E precisa sentar um pouco e dar uma pausa à tarefa, toda jubilosa. No fundo, porém, eu vivia de fato uma duração interminável, igual a si mesma, que me mantinha sem grandes folgas ou apertos, exatamente assim, na ponta do lápis, com o qual eu escrevia também alguns versos de um estio infundável. (NOLL, 2008, p. 101)

O tempo não é tedioso e sim jubiloso. A “duração interminável” é a maneira com que o tempo agora se articula na narrativa, após sublimar a preocupação com a família da vida pretérita e provar de seu “platonismo vicioso”, pois é o engenheiro quem faz com que a rotina seja quebrada pelo que inventam durante a noite. A

diferença do passar do tempo é somente alcançada pela presença do engenheiro durante a noite na casa. É um remédio amargo para a irmandade do tempo e o trânsito sem sentido. Seria a medida exata do *phármakon* para curar o encolhimento espacial do tempo, nem remédio e nem veneno? A ambiguidade da rotina não é desfeita, somente cria uma espera no narrador pelo engenheiro. Essa espera é cheia de júbilo por ser preenchida com sua imaginação libidinosa.

Já o passar dos dias é ligado a uma imortalidade na reflexão do narrador:

Ficava na frente do espelho até cansar. Não havia nada a fazer. Tudo parecia providencial para o meu imperturbável solilóquio. Mas, em qualquer situação, uma senhora chamada “morte”, conforme minha vivência de dona de casa progredisse, teria a fineza de, a cada passo meu, se afastar para mais longe do que permite a vista, aumentando assim as promessas ditosas. Eu construía no sótão do meu corpo uma esperança de vaga imortalidade. Por enquanto não me incomodava a ideia de uma cavalgar duração. Diante dela sentia até um fresquinho na nuca. Essas questões brotavam em minhas manhãs e tardes, como que tomando conta de mim. Enquanto aceitasse a nova missão doméstica, estaria imune a qualquer fatalidade. Uma mulher sozinha em casa deveria se mostrar olímpica diante dos pequenos aborrecimentos —, jogando-os no lugar que eles merecem, o lixo. Para quem já experimentara a morte debaixo de sete palmos de terra, na extensão de mais ou menos uma hora, a vida hoje se insinuava com acenos discretos. (NOLL, 2008, p. 102)

A sensação de imortalidade pelo passar da rotina é construída pelo afastamento da senhora “morte”, se o tempo não passa, não há morte. E o narrador tem propriedade para falar sobre o assunto, já esteve morto por “mais ou menos uma hora” e, além disso, em sua vida pretérita, era um homem que deambulava pelo mundo, como a maioria dos narradores de Noll, e agora precisa citar a mulher à espera do marido para que a sua vida tenha continuidade. Essa sensação do narrador com relação ao tempo é a mesma analisada por Eduardo Lourenço, em *Mitologia da saudade*, ao refletir sobre o tempo na poesia de Fernando Pessoa:

O Tempo, como a morte, está fora de qualquer possibilidade de experiência, e é no sentimento originário da sua irrealidade que se gera toda a poesia de Pessoa. O poema nasce como a expressão mais “sensível” — e mais inteligível — da ausência radical de sentido daquilo que tanto designamos por tempo como por morte. O iniciado, o neófito dos poemas herméticos de Pessoa — que retoma assim a velha idéia neoplatônica ou mesmo platônica —, é aquele que sabe com límpida clareza que não há morte. Por ser naturalmente “divina”, a alma é naturalmente imortal. Quer dizer, fora do tempo. (LOURENÇO, 1999, p. 65)

A ideia de que o narrador está fora do tempo, não significa que seu corpo também está, uma vez que é a alma que é “naturalmente imortal”. Mais à frente, depois da cena da instalação da lâmpada e das lembranças e imaginações que

decorrem da luz, o narrador medita longamente à espera do engenheiro, e o tempo para o corpo passa: “Acabei ficando assim em posição de lótus por uma eternidade. Os meus cabelos tinham crescido um palmo, apresentavam a novidade do grisalho nas têmporas. Minha face mostrava-se mais despida de fios de barba” (NOLL, 2008, p. 122). O tempo do corpo realiza a transformação.

A solidão da rotina do lar toma conta do protagonista, “era de fato difícil ficar tão solitária durante o período solar. Ainda mais tendo sempre um homem para chegar em estado de atraso” (NOLL, 2008, p. 103). A reflexão sobre a morte e a solidão da rotina levam o narrador a continuar a desenvolver a ideia de conformismo ao qual ele precisa se submeter para estar ao lado do engenheiro:

Eu e ele estávamos construindo uma verdadeira saga. Essa história não tinha concerto. Só nos cabia contá-la. O engenheiro expulsou um morto de mim. Sorte o pai de Tina, o coveiro, ter passado ao meu amigo menino algumas lições de seu ofício. Sorte a minha, por acabar confundindo meu caminho com o de um conhecedor de artimanhas cadavéricas e frequentador de cemitérios. E, por extensão, conhecedor do pó com o qual terei de conviver à força, ainda bem que agora mais em frente, quem sabe ao fim de um fio longo. Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que haverei de ser, seguindo o marido com devoção e obediência. A única coisa que ultrapassava o meu tartamudear diário e de algum modo se refinava era o sexo da noite. Isso sim servia ao coração de minhas necessidades. (NOLL, 2008, p. 103)

Por fim, o narrador conclui que é grato ao engenheiro, apesar de todas as dúvidas sobre suas intenções performativas, pois o mais importante é atender às necessidades de seu coração, amorosas e sexuais. Como o narrador tratou do insuficiente mental, era a sina que precisava cumprir. Os performativos tornam-se felizes pela profanação de seus sentidos consagrados, pois essa pode ser uma maneira de criar-se novos sentidos.

Mais à frente, o narrador volta ao tempo da infância diante do espelho:

Nos meus verdes anos, à hora do banho, eu subia nu na borda da banheira para me ver no espelho. Botava a mão fechada sobre o sexo, tapava-o para me imaginar mulher. Se eu conseguia? Sim, desde que minha mão ficasse no seu posto, ajudando-me assim na súbita conversão. (NOLL, 2008, p. 104)

O desejo de ser mulher está no protagonista desde sempre e aparece na narrativa em diversas oportunidades. As dúvidas sobre as citações de gênero do narrador estão relacionadas com a sua transformação em curso. Por fim, escuta um grilo e é trazido para o tempo presente e real, diante do homem que instalava a lâmpada.

[O electricista] Esperava com certeza que eu me sentisse no ponto de convidá-lo a entrar e deitar. Sentia-me fugitiva do marido, sim. Deveria estar na cama em sua companhia, pronta para comê-lo se ele assim o desejasse. Olhei para trás como se pressentindo, e o engenheiro de fato estava na porta me aguardando. Nem me despedi do rapaz. Passei pelo meu marido sem dizer nada, igual a uma criança que adentra a casa sabendo que ouvirá um sermão. Mas nenhum sermão foi desferido contra mim. Deitei na cama. Ele veio atrás, deitou-se também. (NOLL, 2008, p. 104)

O narrador cita os comportamentos esperados de uma dona de casa exemplar, incluindo até os problemas: a solidão no lar, a (in)fidelidade, a rotina interminável do dia a dia, e com ironia ao tornar essa rotina algo feliz com a recompensa do que terá na cama de noite com o marido. E a transgressão acontece o tempo todo, pois deveria estar “pronta para comê-lo se ele assim o desejasse”. O narrador não trai seus objetivos, o seu intento sexual sobressai ao amor, a sua performatividade é sempre divergente.

Noll desenvolve a própria maneira de encarar o espaço usual de suas narrativas, a partir da transformação do narrador em mulher, ao fazer com que o espaço da casa de Cuiabá torne-se o centro da narrativa. Já em relação ao tempo, é a possibilidade de a rememoração e a imaginação poderem significar algo para o narrador que faz com que o tempo seja diferente do já desenvolvido em outros romances, permitindo até que a rotina seja a forma desse tempo passar. A rotina é a forma de eternizar, os irmãos “já” e “sempre”, um remédio amargo.

Para pensar essa relação entre tempo e espaço com o poder no romance, utilizaremos alguns conceitos de Bhabha. É preciso lembrar que o foco de Bhabha é esse discurso colonial, no caso desta pesquisa, esse discurso é o da sexualidade, uma outra manifestação do poder contra os corpos:

A minoria não confronta simplesmente o pedagógico ou o poderoso discurso-mestre com um referente contraditório ou da negação. Ela interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. O questionamento do suplemento não é uma retórica repetitiva do “fim” da sociedade, mas uma meditação sobre a disposição do espaço e do tempo a partir dos quais a narrativa da nação deve *começar*. (BHABHA, 2013, p. 251)

Bhabha, como visto acima, considera a afirmativa como forma de negociação. O suplemento impede o poder de produzir o seu saber generalizador e pacificador. O suplemento mostra exatamente por onde a narrativa da nação, no caso de Bhabha, e da sexualidade, no caso do narrador de *Acenos e afagos*, pode começar. O

questionamento está relacionado com o espaço e o tempo: “[...] o topos da narrativa não é nem a ideia transcendental e pedagógica da História, nem a instituição do Estado, mas uma estranha temporalidade da repetição do um no outro — um movimento oscilante no *presente* governante da autoridade cultural” (BHABHA, 2013, p. 254, grifo do autor). A repetição dessa estranha temporalidade está relacionada ao performativo.

O signo temporaliza a diferença iterativa que circula dentro da linguagem, da qual deriva o significado, mas não pode ser representado tematicamente dentro da narrativa como um tempo homogêneo e vazio. Tal temporalidade é antiética à alteridade do signo que, de acordo com minha avaliação da “questão suplementar” da significação cultural, aliena o sincronismo da comunidade imaginada. A partir do lugar do “enquanto isso”, onde a homogeneidade cultural e o anonimato democrático articulam a comunidade nacional, emerge uma voz do povo mais instantânea e subalterna, discursos de minoria que falam em um espaço intermediário e entre tempos e lugares. (BHABHA, 2013, p. 256)

O “enquanto isso” para Bhabha parte dos textos analisados por ele em sua obra. O nosso “enquanto isso” é a falta de remédio para relação entre tempo e espaço do narrador de Noll, o *phármakon*. A diferença iterativa, a repetição criadora da diferença, é o mesmo que citar a mulher e não poder traduzi-la naquele ato. Resta, ao narrador de Noll, o emergir dessa voz instantânea e subalterna, a voz que diz sou mulher, mas tenho um falo. Essa iteração “não é um simples presente contínuo, mas o presente como sucessão sem sincronia — a iteração do signo da moderna espaçonção” e mostra “que as pessoas vivem suas vidas plurais e autônomas dentro do tempo homogêneo e vazio” (BHABHA, 2013, p. 257). Vivem, apesar desse tempo homogêneo e vazio. Articulam a sua vida de dentro dessa lei: “se esse é o tempo do anonimato do povo, ele é também o espaço da anomia da nação. (BHABHA, 2013, p. 257). A anomia, enquanto desvio da lei, um estado da sociedade em que desaparece o padrão normativo, nos permite perceber como o espaço e tempo podem estar conectados:

A analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário de articulação — não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o *topos* da enunciação. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma dos conhecimentos a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização — a repetição que não retornará com o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não

soma, mas serve para perturbar o cálculo do poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna. (BHABHA, 2013, p. 261)

Noll resiste a totalização não por repetir os performativos dados para a mulher, mas, no momento em que deveria repeti-los, faz com que sua narrativa perverta o esperado, surpreendendo a nós, os leitores, e até ele mesmo em sua inocência irônica. Se ele só tem a rotina para viver, que seja uma rotina à espera da recompensa noturna com o engenheiro. Se o engenheiro não tem uma ereção, o próprio narrador, ao mesmo tempo mulher em construção imaginária, assume a postura esperada do engenheiro. Noll rearticula a soma dos conhecimentos. Todos os sentidos adicionados por ele aos performativos não acrescentam à soma, somente perturbam o cálculo, produzindo negociações com o poder, no caso, o engenheiro. Esse modo de ler, é um convite do próprio Bhabha diante do poder:

Não basta simplesmente se tornar consciente dos sistemas semióticos que produzem os signos da cultura e sua disseminação. De modo muito mais significativo nos defrontamos com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os rastros de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura. (BHABHA, 2013, p. 262)

A nossa leitura de Noll deste capítulo sobre essas nuances de poder sobre a vida normativa e sexual do narrador procuram esse caminho de não só saber “os signos da cultura e sua disseminação”, mas queremos ler esses rastros dos discursos que internalizam até na imaginação do narrador o discurso sobre o gênero do qual ele insistentemente se lembra. A ironia do narrador nesses discursos de dentro de sua fantasia poderia ser livre, como Marcuse propôs para o Eros libertado, porém ainda é roteiro do desejo, e não chegada ao destino da libertação:

[...] a estrutura da fantasia narra o sujeito do devaneio como a articulação de temporalidade incomensuráveis, desejos recusados, e roteiros descontínuos. O significado da fantasia não emerge no valor predicativo ou proposicional que poderíamos atribuir a estar fora da frase. Ao contrário, a estrutura performática do texto revela uma temporalidade do discurso que acredito ser significativa. Ela inaugura uma estratégia narrativa para a emergência e negociação daquelas agências do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico, que nos incitam a pensar através — e para além — da teoria. (BHABHA, 2013, p. 290)

O convite de Noll é para essa negociação, sem muita esperança, pois a sua narrativa é uma espiral de vivências: nascer o desejo, morrer o narrador, nascer a fantasia de uma nova possibilidade e morrer para a narrativa. Enfim recomeçar após

o coágulo da ferida-palavra se formar e, a cada volta dessa espiral, suplementar a ideia de seu próprio desejo.

## 4 O ROTEIRO DO DESEJO

Após caracterizar o projeto estético reconhecido por diversos críticos, descrever *Acenos e afagos* e compará-lo com outras obras do próprio autor, podemos perceber que João Gilberto Noll aprofunda cada vez mais o desenvolvimento da linguagem e da ideia de romance em sua série literária. A rememoração e a sexualidade também são amplamente debatidas e mais e mais questões são impostas para a sujeição dos narradores ao poder da própria linguagem.

Vimos também que a linguagem e o poder estão intimamente ligados no romance. O poder emanado de diversas fontes, fundado em um princípio de desempenho e na norma sexual, quer submeter o corpo do narrador. Mas o narrador resiste, é consciência da vida psíquica do poder e mesmo dentro de sua imaginação constrói esse tempo e espaço de resistência de dentro daquilo que o submete.

Neste capítulo, procuramos voltar às questões da linguagem neobarroca, na ideia de romance, na rememoração e na sexualidade, para perceber como o roteiro do desejo do narrador de Noll perpassa a linguagem e o poder, e para analisar alguns trechos que expressam esses aspectos de forma a aprofundar o nosso debate sobre a relação da linguagem, poder e desejo.

### 4.1 Linguagem e romance

#### 4.1.1 Neobarroco e o poder do capital

João Adolfo Hansen, em *Barroco, neobarroco e suas ruínas* (2001), promove um alerta histórico a respeito de não haver um programa literário consciente denominado barroco no século XVII, principalmente no Brasil a partir do debate da obra atribuída a Gregório de Matos e sua possível não existência enquanto pessoa física. O barroco não estava presente enquanto um fazer literário consciente entre os artistas, pois foi uma forma dos críticos lerem suas obras já nos séculos seguintes. Conforme Hansen afirma: “aqui, porém, não me interessa negar a existência de ‘barroco’ nem propor que não se use o termo” e continua:

O termo pode ser usado como se usa qualquer outra etiqueta arbitrária para classificar *operatória* e *descritivamente* um corpus determinado. São criticáveis seus usos quando implicam a classificação e a unificação

dedutivas e transistóricas das representações das letras do século XVII. (HANSEN, 2001, p. 14, grifos do autor)

Mesmo reconhecendo o anacronismo do barroco, o crítico não deixa de validar os usos do neobarroco. Na décima nota, sobre o interesse crescente pelo barroco nas práticas artísticas contemporâneas, ele compreende que “*poeticamente*, com o termo que especifica um programa estético, ‘neobarroco’ indica procedimentos específicos de práticas de apropriação do passado na invenção artística contemporânea” (HANSEN, 2001, p. 15-16, grifo do autor) e reconhece os estudos empreendidos tanto pelo crítico cubano Severo Sarduy quanto por Haroldo de Campos na crítica literária.

Após sua análise histórica de Gregório de Matos, Hansen continua sua reflexão sobre os usos contemporâneos do neobarroco e compreende que há uma mudança de perspectiva do barroco para o neobarroco relacionada ao tempo vivido: “a presença do presente não é nem pode ser Deus, que está definitivamente morto, mas a mercadoria, que torna o estético o anestésico alegorizante de um mesmo princípio universal, o capital” (HANSEN, 2001, p. 65).

O neobarroco, então, é compreendido pela utilização de princípios artísticos do passado sem uma “hierarquização” de seu valor, fato comum na literatura contemporânea a partir da modernidade e compreendido como elemento do que se denomina pós-moderno. É possível perceber no neobarroco que: “a equivalência geral do valor estético dos simulacros da cultura-mercadoria se oferece à recepção como experiência desmaterializada da repetição do valor-de-troca” (HANSEN, 2001, p. 65). A aceitação da cultura enquanto mercadoria relacionada ao capital é concebida como uma repetição que produz novos sentidos e novos valores.

Conforme Hansen propõe em seu artigo, há uma desconexão das obras analisadas posteriormente como barrocas em relação a sua historicidade, pois os seus críticos descrevem o seu efeito enquanto linguagem como capaz de produzir uma leitura anacrônica. O neobarroco, por outro lado, é concebido desde o princípio como essa leitura anacrônica diante do princípio substitutivo da divindade e que essa leitura procura ressaltar o valor da obra artística enquanto linguagem sem uma hierarquização e entendida como uma mercadoria. Isso torna o neobarroco um estilo eficaz para analisar o trabalho com a linguagem promovido não somente por João Gilberto Noll, mas por tantos outros escritores latino-americanos, pois são autores conscientes da cultura como mercadoria ou fruto de qualquer outro poder capaz de produzir *status quo*. O neobarroco esvazia os poderes estabelecidos para permear o

tempo contemporâneo em que os valores já não são os mesmos e em que o apego à uma ideia totalizante ainda precisa ser repensado.

Gabriela Ruggiero Nor em sua tese *Narrativa e indeterminação: uma leitura de Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll (2018) também ressalta o esvaziamento dos valores diante do capital, o que a leva a concluir que o narrador pode ser compreendido como um “personagem dispensável” para o capital devido à maneira como encara sua própria sexualidade chamando-o de “um cruel reverso do trabalhador mais reprimido” mas que mesmo assim está “intrinsecamente preso às suas engrenagens que o usufruto do corpo perpassa a mesma lógica reificadora” (NOR, 2018, p. 20). Mesmo comparado a um trabalhador reprimido e que não tem uma utilidade específica para as engrenagens do capital, esse trabalhador ainda é parte dessa lógica, não podendo ser ignorado, e que pode questionar muitos dos significados da máquina capitalista. Por ser esse indivíduo polimorficamente perverso, o narrador de *Acenos e afagos* parece não ter utilidade nessa sociedade de desempenho, mas a sua presença incomoda, ele é o exemplo daquilo que está reprimido em torno das normas sexuais.

#### 4.1.2 Neobarroco e a perversão dos poderes

O crítico e escritor cubano Severo Sarduy promove a análise da ideia neobarroca no contexto latino-americano em vários de seus estudos reunidos em *Escrito sobre um corpo* (1979). No ensaio, “Do yin ao yang”, Sarduy analisa na obra de Marquês de Sade a ideia de repetição no ato sádico por meio da blasfêmia: “a blasfêmia como ato erótico consagra cada *jornada* ao escárnio do poder invisível (Deus) para permitir a queda do poder visível (o Rei); reivindica cada ato em nome do ateísmo e da revolução” (SARDUY, 1979, p. 17, grifo do autor). Sarduy encontra a crise geradora do empreendimento barroco na interdependência dos poderes estabelecidos, a divindade e o rei. Os poderes invisível e visível são parodiados pelo “escárnio” em “cada jornada” e desembocam na transgressão do objeto e de seu valor. O herói sádico é perverso para Sarduy, pois nele há uma busca de um objeto sem subjetivação:

Perverter-se não é só ampliar os gestos da sexualidade, como também reduzi-los. Se é verdade que todas as possibilidades são exploradas em Sade, é unicamente como o próprio Sade explica, para que cada leitor encontre seu prazer. O perverso explora um instante; na vasta combinatória

sexual só um *jogo* o seduz e justifica. Mas esse instante, fugaz entre todos, em que a configuração de seu desejo se realiza, se afasta cada vez mais, é cada vez mais inalcançável, como se algo que cai, que se perde, viesse a romper, a criar um hiato, uma brecha entre a realidade e o desejo. Vertigem desse inalcançável, a perversão é a repetição do gesto que crê alcançá-lo. E é por chegar ao inacessível, por unir realidade e desejo, por coincidir com seu próprio fantasma, que o perverso transgride toda lei. Em “Kant avec Sade”, Jacques Lacan assinalou como o herói sádico, para alcançar sua finalidade, renuncia a ser sujeito. No fundo, o sadismo carece de sujeito, é pura busca do objeto. O herói kantiano, se existisse, seria justamente o contrário: para ele não haveria nenhum objeto a ser buscado, a única coisa que contaria seria a moral sem finalidade, seria puro sujeito. (SARDUY, 1979, p. 17, grifo do autor)

Em *Acenos e afagos* é possível perceber a problemática entre o sujeito e o objeto ao analisar o desejo enquanto foco do romance de formação. Durante o processo de transformação, o narrador percebe que: “o meu corpo como um todo era um órgão genital” (NOLL, 2008, p. 195). O narrador não reforça a generificação na forma de um pênis ou uma vagina, ampliando as possibilidades pela conversão de seu corpo inteiro como centro gerador de prazer. A transgressão da lei é possível pela performatividade no corpo indeterminado pela transformação do narrador que não é nem homem nem mulher e vê em si possibilidades únicas de preencher a “brecha” do perverso, na promoção do escárnio do poder invisível (a normatividade), com sua ironia e paródia, como observado no conjunto das cenas dos pedintes da “causa brasileira”, para a queda do poder visível (o engenheiro), na falsa submissão para o agradecimento solicitado pelo engenheiro em troca da ressurreição. E o problema de lidar com a lei é resolvido exatamente nessa amplitude e encolhimento do gesto perverso. Em sua imaginação, o espaço para a sua perversão pode ser imenso, ter muitas possibilidades, mas o narrador percebe esse encolhimento do tempo e do espaço que não tem remédio.

A relação entre realidade e desejo é indistinta em *Acenos e afagos*, seja na forma da rememoração ou da imaginação ou pela mistura de todos os planos narrativos, como visto, pelo fato de o romance resumir-se a um único e longo parágrafo. Poderia ser possível compreender que o ato mais apropriado para o narrador não estaria em “preencher a brecha” como o perverso de Sarduy, mas viver da indeterminação da “brecha”, nem só realidade nem só desejo, borrando as suas fronteiras e permitindo outras vivências imaginárias, tornando-se o perverso polimorfo de Freud.

A edição brasileira de *Escrito sobre um corpo* (1979), conforme nota introdutória de Haroldo de Campos, contém o ensaio “Por uma ética do desperdício”

a qual seria a versão mais atualizada da discussão de Sarduy sobre o barroco e o neobarroco (SARDUY, 1979, p. 9), em que ele determina o “esquema operatório” (SARDUY, 1979, p. 59) para codificar a aplicação do barroquismo ao reconhecer o processo de artificialização da linguagem na forma de substituição, proliferação e condensação dos significados; e da paródia na forma da intertextualidade e intratextualidade. Algumas dessas definições estruturais podem auxiliar na leitura de *Acenos e afagos* enquanto uma linguagem ainda barroca, principalmente, se comparado com a exuberância “caudalosa” e “porosa” de *A fúria do corpo*. Entretanto, não pretendemos realizar esse trabalho estrutural. As conclusões do ensaio revisado de Sarduy, com sua leitura sobre o erotismo, o espelho e a revolução são temas mais apropriados à interpretação de *Acenos e afagos* relacionadas ao poder e o desejo.

Noll leva a “ética do desperdício” ao extremo no conjunto de sua série literária pela exploração do erotismo nas mais diversas formas, no uso incansável do espelho para refletir a questão identitária e constrói a revolução a partir da ideia da queda dos poderes estabelecidos principalmente pela ironia. A linguagem barroca para Sarduy é a da “superabundância e do desperdício” pois “se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial do seu objeto” (SARDUY, 1979, p. 77). Esse objeto ora demasiado ora perdido é compreendido como forma de composição do espaço barroco na “queda, perda ou desajuste entre a realidade (a obra barroca visível) e sua imagem fantasmática (a saturação sem limite, a proliferação sufocante, o *horror vacui*)” (SARDUY, 1979, p. 77). A suplementariedade do objeto é composta pelo reforço de sua inutilidade, explorado na repetição obsessiva de palavras e atos criando a ideia de *jogo* e a impressão de que a obra barroca é um trabalho preenchido de um “esforço sem funcionalidade”. Sarduy demonstra essa relação ao pensar a função reprodutiva da sexualidade: “jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (SARDUY, 1979, p. 78). É o caminho do pai que estabelece a primazia genital e restrição do prazer à reprodução. O erotismo profana a utilidade da reprodução e preza pela satisfação sexual questionando o que seria mais natural para o corpo. Se, por um lado, a língua deveria servir para comunicar claramente um significado, por outro, quando o jogo estabelecido pela materialização erótica da palavra se concretiza, os significados estão perdidos, restando somente o prazer próprio da escrita e sua possibilidade de múltiplos significados.

O desperdício criado por Noll a partir da erotização da palavra, ou seja, da possibilidade da palavra ser um significante antes de ser apropriado por um significado totalizante é um dos trabalhos mais evidentes em sua obra como um todo. A maioria de seus personagens lidam com a questão erótica com uma naturalidade perturbadora e se permitem vivenciar experiências que foram reprimidas pelas normas sociais e morais.

#### 4.1.3 Os espelhos

Já para compreender a ideia de espelho de Sarduy é preciso aceitar a inutilidade do jogo barroco ao mesmo tempo que se compreende o quanto ele não é gratuito para a sua estrutura. Ou como denominou Nor: o narrador é um “personagem dispensável”, mas que ainda faz parte das engrenagens capitalistas. O barroco segundo Sarduy não é “uma simples manifestação arbitrária e gratuita, uma sem-razão que expressa apenas a si mesma, mas ao contrário, um reflexo redutor do que a envolve e transcende” (SARDUY, 1979, p. 78). As figuras barrocas inúteis para a funcionalidade da linguagem significam algo que não impede “a diversidade dos barrocos de funcionar como reflexo significante de certa diacronia” (SARDUY, 1979, p. 78). A indeterminação entre utilidade e inutilidade leva Sarduy a pensar que o neobarroco: “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico” ou como “reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto” (SARDUY, 1979, p. 79).

O espelho na obra de Noll é uma figura marcante e possui muitas funções, mas acima de tudo promove o jogo com a ideia de identidade. Os narradores em alguns casos fogem dos espelhos, em outros momentos olham e não se reconhecem, ou quando olham não são mais os mesmos, pois estão mais velhos ou até são uma outra pessoa, nas palavras de Sarduy: “neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘docemente’ fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão” (SARDUY, 1979, p. 79). Bhabha mostra o quanto esse saber da diferença negocia com o saber do poder, transforma a verdade em verdade estranha, uma verdade espelhada. A discussão barroca promovida pelos reflexos variados desse espelho da linguagem é incapaz de promover uma síntese,

não permite o sentido caminhar para uma conclusão, promovendo um debate sem fim, em seus dois sentidos, conclusivo e utilitário, exatamente como a escrita de Noll.

Valle na sua já citada tese lê a figura dos espelhos como parte da poética do “não eu” da obra de Noll. De uma certa forma, o espelho mostra ao próprio narrador e ao leitor a incapacidade de identificação e conseqüentemente a construção da figura abjeta: “é por essa razão que o espelho sempre revela, nos romances de Noll, a faceta mais deteriorada, repulsiva, que existe no herói, pois é assim que ele deseja ser visto pelo outro” (VALLE, 2014, p. 53).

Graciela Pinheiro Bittencourt em *Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos: experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll (2011)* realiza uma profunda revisão sobre o uso dos espelhos na obra de Noll ao compreender o espelho como um objeto partido que abre espaço para uma representação obscena do sujeito:

O espelho se parte. O sujeito toca o objeto e é também por ele tocado. Sujeito e objeto se confundem. O sujeito, então, já não possui mais referências seguras para embasar a sua percepção acerca do mundo e de si mesmo: ele perde o domínio que pensava exercer sobre a sua visão, a consciência e a representação. [...] Em outras palavras, trata-se das atuais crises do sujeito e da representação, que podem ser percebidas na literatura e nas artes em geral. Sem anteparo — ou espelho — abre-se espaço para a possibilidade de uma representação obscena, isto é, uma representação que dispensa uma cena, uma moldura ou um enquadramento para apresentar o objeto ao observador. Sem a cena, a moldura ou o anteparo, o objeto parece chegar perto demais do observador. A arte traumática abre mão da domesticação do olhar (*dompte-regard*) em função de um engodo do olhar (*trompe-l'oeil*). (BITTENCOURT, 2011, p. 28)

O espelho partido de Bittencourt favorece a leitura de Noll ao entender sua obra como um anteparo: “funcionam como um artifício de sedução — para os personagens e para os leitores” ao retirar a referencialidade da linguagem “em favor do engano, do encantamento, da sedução” (BITTENCOURT, 2011, p. 30-31). A função do espelho aprofunda-se mais na análise de Bittencourt, “um objeto cada vez mais problemático e perigoso para os protagonistas” uma vez que o espelho não garante uma segurança sobre a própria subjetivação e: “os leva a questionar a realidade à sua volta e a sua própria identidade” (BITTENCOURT, 2011, p. 32).

Não é à toa, como já dito, que existem vários tipos de reação diante do espelho nos diversos narradores de Noll. A negação da identidade torna o olhar para o espelho mais doloroso e constrói a indeterminação. Bittencourt percebe que “os protagonistas de Noll não querem saturar-se de si mesmos na busca pela sua identidade, pela sua individualidade ou pelo seu ‘eu ideal’, mas sim encher-se do outro, do diferente, do

desconhecido” (BITTENCOURT, 2011, p. 35) e isso se dá de diversas maneiras, principalmente pela via sexual, o que leva a pesquisadora a concluir que:

Em vez de criar um duplo, uma máscara para esconder o seu “eu mesmo”, os protagonistas de Noll encenam um jogo de colocar e retirar várias máscaras, sem nunca encontrar um rosto “real”, problematizando a sua sinceridade, a sua identidade e, por fim, a referencialidade ou reflexividade. (BITTENCOURT, 2011, p. 35)

Bittencourt encontra a relação do espelho com a realidade ao compreender que “[...] o espelho transfigura, nega o realismo, provocando um estranhamento diante do real e da maneira como apreendemos a realidade” (BITTENCOURT, 2011, p. 37). A linguagem literária enquanto espelho ao invés de refletir o ideal ou o real, distorce os sentidos, permitindo à indeterminação tornar-se uma forma viável de se compreender o próprio mundo.

O espelho ganha uma utilidade de confirmação em *Acenos e afagos*, não da identidade do narrador, mas da mudança de seu corpo. Como visto nos capítulos anteriores, em muitos casos o corpo é independente do narrador, como afirmou Otsuka (2001), por isso o narrador em vários momentos precisa verificar no espelho a transformação do seu sexo: “quando cheguei em casa, me olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pêlos que compunham a barba. Eu estava virando uma mulher devagarzinho?” (NOLL, 2008, p. 122) ou mesmo quando encontra somente no espelho a possibilidade de confirmação para o seu corpo feminino completo: “que eu fosse logo para a frente do espelho e me reconhecesse como mulher completa, sem mais nenhum detalhe a ser finalizado” (NOLL, 2008, p. 196-197).

#### 4.1.4 Revolução contra o pai

Por último, Sarduy explica a ideia de revolução no neobarroco:

Barroco que na sua ação de sacudir, na sua queda, na sua linguagem *pinturera*, estridente às vezes, colorida e caótica, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então no-lo estruturava do alto de sua autoridade e de sua distância; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus sentenciado, a lei transgredida. Barroco da Revolução. (SARDUY, 1979, p. 79)

O logocentrismo é compreendido como “centramento da metafísica ocidental no significado, que tem o privilégio da proximidade com o *logos*, com a determinação

da metafísica da verdade — *eidos* —, com o ente como presença — *ousia*” (SANTIAGO, 1976, p. 56). No logocentrismo estaria a origem da verdade do ser que não pode ser separado da sua fala, tornando o ser uma presença porque através de sua fala a expressão do seu pensamento seria compreendida. Como já vimos, o controle sobre a intenção do que foi dito não é totalmente possível, pois o enunciado sobrevive ao seu enunciador. O logocentrismo está centrado no significado, na verdade e na presença como fala em oposição a escrita. Quando Sarduy diz que a revolução barroca “metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica”, ele ressalta que ela é uma autoridade também a ser abalada. O logocentrismo e o *logos* não são a mesma coisa:

A metafísica logocêntrica, que é também a metafísica da escritura fonética, se estabelece a partir de um sistema de oposições comandado por uma escala de valores que promove o rebaixamento da escritura, por considerá-la mera técnica a serviço da *phoné*, na dependência da qual se encontra o *logos*. (SANTIAGO, 1976, p. 56)

O *logos*-escrita seria somente uma técnica dependente de seu rebaixamento diante da presença da fala, o que cria, para Derrida, uma hierarquia:

Não que o *logos* seja o pai. Mas a origem do *logos* é *seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala. [...] O *logos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura” (DERRIDA, 2005, p. 25)

Ao lidar com esse pai do *logos*, a leitura da figura paterna que vimos até agora se confirma, há um movimento parricida:

A escritura, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso *parricida*: assassina seu pai, escapa de seu controle, significa em sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para *inseminar-se* e *disseminar-se*, longe do olhar pater e de sua voz. O parricídio é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho. (SANTIAGO, 1976, p. 60, grifos do autor)

O pai do *logos* é a fonte da normatividade da linguagem sobre os significados, seja na forma da divindade, do rei, da mercadoria ou do capital, pois é ele que justifica ou autoriza o *logos*. A luta barroca não tem fim ao provocar esse *pai* até a sua transgressão. Todos os recursos utilizados para construir esse efeito deslocam o significado para a sua margem e mostram o quanto a fronteira esperada ainda não está ali, podendo ir mais adiante, provocando a instabilidade e a indeterminação,

libertam esse filho-escrita para disseminar significados longe do pai, revolucionar a partir das muitas possibilidades de significados da palavra escrita.

Estevão Azevedo em *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar* (2019) encontra na novela *Um copo de cólera* uma justificativa para a linguagem barroca:

Como os homens desse tempo descrito por Spina, ele pretende erguer-se contra visões demasiado unívocas da realidade e que não levem em conta a singularidade da experiência individual. Na novela, a aproximação de seres díspares e complementares vai culminar, mais do que numa fusão de corpos, numa fusão de discursos conflitantes. Por isso a linguagem maneirista ou barroca é conveniente ao narrador: ao contrário da clássica, ela se serve de imagens poéticas que conectam elementos dissonantes ou antagônicos, sem, no entanto, que suas particularidades desapareçam e a síntese seja atingida. (AZEVEDO, 2019, p. 34-35)

A linguagem barroca impede que os corpos antagônicos, as dicotomias usuais do logocentrismo desapareçam na forma de síntese e aceitem que essas visões “demasiado unívocas” da normatividade possam tomar conta do escrito e da vida social. *Acenos e afagos*, ao questionar a dicotomia homem/mulher, apresenta uma miríade de possibilidades de realização do prazer, não se limita à forma masculina ou à feminina e se compraz em explorar um entrelugar do prazer e até mesmo construir novas formas de realização sexual. Entretanto, é visível que o narrador de *Acenos e afagos* não debate a questão social do feminino. Suas ironias com as ideias pré-concebidas sobre a mulher reforçam esses discursos. Esse narrador debate-se com o seu próprio falocentrismo, constrói o seu prazer a partir de sua visão masculina, ou seja, é um homem percebendo as mudanças em seu corpo e que, a qualquer momento, pode ter seu corpo original de volta. O narrador de Noll não escapa do caminho falocêntrico do pai, pois é contra ele que constrói o seu roteiro do desejo. Mesmo assim, tentando compreender o prazer feminino, a partir de sua visão masculina, o narrador busca um prazer que ultrapassa essa dicotomia, não se entregando à síntese dialética.

#### 4.1.5 Barroco à brasileira

Trevisan analisa o barroquismo na forma da recepção brasileira do que vem de fora enquanto metáfora e paródia. O carnaval torna-se o modo de ser e de escrever típico da cultura brasileira incapaz de uma síntese: “Trata-se, em resumo, da proliferação barroca, tão reiteradamente presentes na vida brasileira, já em si eivada

de situações-máscaras que cumprem a mera função de máscara e resultam em farsa, ou muitas falsas aparências” (TREVISAN, 2018, p. 361). A máscara é pensada por Trevisan enquanto a paródia promovida pela cultura brasileira desses personagens não só carnavalescos, mas como algo que o brasileiro traveste com o objetivo de criar outros significados no contexto social. “Esse traço barroco transparece também enquanto desperdício e generosidade num gesto oposto ao pragmático” (TREVISAN, 2018, p. 361). Contra o pragmático, o traço barroco à brasileira será compreendido pela sua gratuidade como consequência, ou seja, é sem finalidade. Como demonstra Trevisan, o carnaval é um amontoado de subversões de sua versão originária:

O Carnaval europeu, aquela festa que prenunciava a primavera, em solo brasileiro desviou-se, para se tornar a última festa profana antes do outono, por força da mudança de hemisfério. Assim, a celebração da fertilidade no sentido europeu se tornou aqui “mais um clímax orgiaco coroando o longo e quente verão”, no dizer do antropólogo Richard Parker. E eu acrescentaria: um clímax sem sentido além da celebração do mero prazer, todo contrário à fertilidade em si. Encontra-se aí o “faz de conta” tão caro ao jeitinho brasileiro. (TREVISAN, 2018, p. 361)

O carnaval é o centro da produção de sentidos para um Brasil na análise de Trevisan e por meio da brincadeira ou do jogo entre a inocência e a perversão encontra-se um aprofundamento da experiência humana na forma da útil inutilidade do gozo e da libertação do prazer. Não há melhor representação para o que Trevisan deseja demonstrar do que *A fúria do corpo* e seu espaço carioca transpirando carnaval e inutilidade. Após o narrador e Afrodite saírem da prisão, eles lavam o sangue de seus órgãos genitais devido ao estrupo sofrido tanto de outros presos quanto da própria polícia quando passavam pela revista e o Carnaval explode convocando os personagens a participarem da festa:

[...] peço que Afrodite inspecione a lavagem porque me espicho todo e viro a cabeça pro espelho mas não consigo ver o estado do cu, ela ajuda, lava e limpa meu cu, digo que dói, lá fora a batucada se enfeza mais é Carnaval, uma bicha bate na porta do banheiro porque precisa retocar a maquiagem, vamos sair Afrodite, vamos sair é Carnaval estamos limpos refeitos vamos sair pular esfaquear as cadelas velhas que não querem a farra, vamos sair Afrodite, o carnaval é a festa máxima do povo brasileiro berra um locutor por ali, estamos falando diretamente do Baile Oficial do Carnaval Carioca no Canecão, as fantasias brilham no seu luxo esplendoroso, pena o rádio não poder reproduzir pra vocês o visual da festa, a festa é colorida minha gente, o carnaval carioca ainda o melhor do mundo é colorido e o Rei Momo deve chegar a qualquer momento nesse luxo esplendoroso do Baile Oficial do Carnaval Carioca no Canecão, o povo carioca saúda em delírio o Rei Momo que acaba de chegar acompanhado da Rainha do Carnaval Carioca, a lindíssima mulata Débora Cardoso, o banheiro está sufocante por favor Afrodite vamos sair daqui vou morrer de enjôo em cima dessa merda toda, Afrodite bochecha a água imunda da torneira e não me dá espaço pra passar

abrir a porta e dar passagem à bicha que quer entrar pra retocar a maquiagem, saímos do banheiro a bicha grita que tinha gente trepando no banheiro que imundície trepar no banheiro, saímos correndo do boteco porque o dono quer vir ao nosso encalço mas não consegue passar no meio de tanto luxo purpurinas plumas paetês lantejoulas, nós dois empurramos aquela massa de travestis pra fugir do dono do boteco, gritaria, o calor insano e é o carnaval carnaval na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro berra o locutor apoplético, é Carnaval [...]. (NOLL, 1981, p. 148-149)

A linguagem de *A fúria do corpo* e sua exuberância “caudalosa” não reconhece a pontuação para separar as vozes do narrador, do locutor e da bicha, entretanto a inutilidade da engrenagem normativa da pontuação é recompensada pelo cuidadoso jogo entre Carnaval, com letra maiúscula, entidade que toma conta da narrativa, e o carnaval, com letra minúscula a “festa máxima do povo brasileiro”. Marcos Rafael da Silva Neviani, na tese *Escrita do corpo e o corpo da escritura: marcas da poética de João Gilberto Noll em A fúria do corpo* (2016), ressalta a forma como o narrador de *A fúria do corpo* controla a linguagem a partir da indeterminação tanto da palavra quando do narrado a partir da “alteração do modelo discursivo de uma narrativa tradicional”, permitindo as mais diversas possibilidades de mudança no 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” (NEVIANI, 2016, p. 101), o que leva ao jogo da estetização:

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. (NEVIANI, 2016, p. 103)

Na cena do carnaval, é possível perceber essa estetização com a mistura da escatologia, na forma do sangue e da sujeira, e da limpeza dos corpos ocorrida dentro do banheiro do bar, ao mesmo tempo em que ocorre o chamamento do carnaval pela indiferenciação das vozes dos diversos personagens. Neviani mostra que “o apego ao elemento corporal dos personagens surge como uma manifestação de sua interioridade”, mesmo o narrador não conseguindo “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” (NEVIANI, 2016, p. 31). Esse seria o motivo pelo qual a “naturalidade” do corpo se dá pela “saciação corporal” e se torna indício de 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” (NEVIANI, 2016, p. 31). Aqui podemos encontrar mais uma relevante

diferença entre *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos*. Enquanto o narrador e Afrodite não parecem ter profundidade interna, lidam com o real na sua forma mais crua, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, o narrador de *Acenos e afagos*, em sua transformação, só lida com esse mundo interno de sua imaginação. O espaço e o tempo estão encolhidos em seus pensamentos em torno de sua transformação para atender às suas necessidades perversas.

A reflexão sobre o barroco à brasileira de Trevisan se expande ao mostrar que o carnaval elimina a limitação espaço temporal na qual se circunscreve. O pesquisador observa que: “[...] no Brasil, existe uma prática de Carnaval cotidiana, justamente porque o desvio está na raiz da vida brasileira, toda construída em cima da bastardia” (TREVISAN, 2018, p. 364). E Trevisan amontoa exemplos de como o Brasil representa o desvio desde seu “nascimento” até “as reiteradamente frustradas tentativas de instaurar no país um regime democrático” para compreender que, com o auxílio do antropólogo Richard Parker, já citado pelo pesquisador, que: “o Carnaval tornou-se uma metáfora do Brasil. E o Brasil configurou-se numa paródia de si mesmo, penso eu” (TREVISAN, 2018, p. 364).

Uma vez que não há carnaval em *Acenos e afagos*, é possível imaginar o que representaria essa metáfora e paródia sem utilidade da “festa máxima” que toma conta de todos os aspectos da vida brasileira. O submarino alemão pode ser uma dessas metáforas do carnaval que, por seu espaço restrito, se torna um lugar de realização dos desejos dos alemães pelo “brasileiríssimo” corpo do engenheiro. O narrador comenta na esperança de realizar o seu intento sexual com o engenheiro: “se eu conseguisse na embarcação prazeres interditados na província, se conseguisse deleites carnis inventivos, dar-me-ia por satisfeito” (NOLL, 2008, p. 21). Entretanto, o narrador não compreende aquilo enquanto uma festa para si, pois naquele momento da narrativa, ele somente deseja o engenheiro, tanto que até dorme se desligando do espaço do submarino até a sua expulsão. A cena do submarino alemão torna-se um carnaval frustrado e interditado pelo seu amor normativo.

Outra representação possível do carnaval estaria na variedade dos pedintes da “causa brasileira” ao repetirem o pedido original de doação. No mínimo, cada pedinte representa uma máscara: a mulher malvestida, o aleijado, o homem enrolado na toalha, a criança segurando o cofre e o insuficiente mental. O narrador esbanja carnavalização em sua reação a cada um dos performativos, ou tentativas de

normalizá-lo, ora cedendo, ora recusando, ora compreendendo por meio do “talvez” a necessidade daquela repetição incansável com recibo e anel incrustado de rubi.

Entretanto, dentre todas as máscaras possíveis, a mais irônica é a dos “entendidos”. Dentro do submarino alemão e evocando o plano da rememoração, o narrador lembra que o engenheiro teve uma namorada, “uma garota moradora do bairro Floresta” (NOLL, 2008, p. 22) e que ia com ela aos cinemas da cidade. Depois dela, nunca mais o narrador viu o engenheiro com outra mulher e que isso se tornou assunto na “roda de companheiros da noite” com os quais costumavam passear e eles imaginam as “delícias presumíveis” (NOLL, 2008, p. 22) do corpo do engenheiro. Esses companheiros, num gesto performativo, denominaram o engenheiro de “enrustido”, ao mesmo tempo que se autodenominavam “entendidos” e o narrador comenta: “sempre gostei dessa palavra, pois dava a ideia de idílios secretos, só para iniciados, vividos nos subterrâneos de certas madrugadas” (NOLL, 2008, p. 22) e continua:

“Entendido” poderia designar também aqueles que na claridade do dia eram vistos como machos integrais, noivos até, acima de qualquer suspeita. Mas nas horas submersas lá iam provar do pote ansiado. Todos ali éramos “entendidos”, amantes e peritos do próprio corpo. E ao pronunciar essa palavra, vinha um gosto de ousadia, destemor, e de abertura a um universo de ágeis sutilezas, de filigranas maliciosas, onde se poderiam usufruir algumas das vanguardas eróticas da época. Havia futuro nesses círculos. Todos aprendiam as artes da astúcia, para que fôssemos não só aceitos, mas também focos de desejo da impronunciável confraria. (NOLL, 2008, p. 22-23)

A compreensão do significado de “entendido” é importante para perceber a maneira como o narrador levava a sua vida antes da transformação e mostrar que ele acreditava que o engenheiro não vivia do mesmo modo, fato que só não se confirma pela facilidade com que circulava dentro do submarino o que o deixava perturbado. A denominação performativa não é uma exclusividade da heteronormatividade, dentro do meio homoafetivo há muitas máscaras excludentes, duas foram invocadas no trecho: enrustido e entendido. Excludentes ou não, todas as máscaras possuem a sua face de poder e o narrador regozija-se ao fazer parte da “impronunciável confraria”. O carnaval enquanto máscara é uma imagem óbvia em *A fúria do corpo*, mas nas outras obras passa a ter a outra interpretação: a do barroquismo à brasileira de Trevisan, na forma de máscaras transgressivas do poder, ou seja, mais uma blasfêmia contra o poder invisível para promover a queda do poder visível, uma queda eterna.

#### 4.1.6 Corpo-nação

Uma forma de compreender as relações do poder e a revolução proposta pela linguagem neobarroca de Severo Sarduy com *Acenos e afagos* é por meio do resultado da “epopeia libidinal” vivida pelo narrador. Esse corpo fruto de um “épico escrito em transe” (NOLL, 2008, p. 190) flui até tornar-se um corpo-nação.

Após a morte do engenheiro, o narrador vê-se preso ao personagem segurança que os auxiliava na fuga imaginária da polícia para um novo esconderijo na floresta. O segurança é um personagem tão enigmático quanto o engenheiro: “[...] ele entrou na casa me chamando, pois iríamos partir dali a meia hora. Ele cheirava na cozinha fileiras longas de cocaína. Ofereceu-me. Falei, não. O segurança devolveu a chave, passando-a por baixo da porta” (NOLL, 2008, p. 188-189). O narrador conclui que não adiantaria perguntar nada para ele sobre o seu trabalho com o engenheiro e passa então a observar e, obviamente, desejar o seu corpo:

Ele caminhava na frente. Era bonito vê-lo atravessando a selva. Suas coxas respeitáveis me deixavam novamente fominha para comer uma bunda masculina. Belos tempos que se foram com a morte do meu engenheiro. Seus flancos se impunham. E de forma poderosa. Interessante que, nessa travessia pela mata, eu percebesse ainda no meu púbis certa propensão para o galanteio, papel típico da genitália masculina, da qual me despedia. (NOLL, 2008, p. 189)

Diferente do engenheiro, o poder do segurança está imposto nos “seus flancos” como uma tentativa de torná-lo um substituto, pelo menos sexual, para o companheiro morto. Ao mesmo tempo, o narrador também percebe nessa travessia pela floresta uma criatura perturbando em seu corpo: “botei a mão, por debaixo da calça, na virilha da esquerda e qualquer coisa ali no meu entrepernas respondia ao toque lambendo os meus dedos —, com certeza um jeito de exprimir um ato cavalheiresco” (NOLL, 2008, p. 189). A criatura, na ironia do narrador, é determinada como masculina pelo seu cavalheirismo, uma vez que na condição de uma mulher em transformação a lambida seria um afago esperado. O narrador continua a descrever a criatura: “tratava-se de um pequeníssimo animal incrustado sob o pentelho, quase na base de um pau. Tinha a saliva morna e densa. O meu novo sexo parecia ser um viveiro de esdrúxulas infracriaturas” (NOLL, 2008, p. 189).

Essa criatura passa a ser entendida como habitante do corpo do narrador que reconhece seu púbis como um berçário/cemitério para as criaturas a nascerem/morrerem: “passava os dedos por entre os berçários e sepulturas da minha

urbe pubiana, sei lá. Minha pélvis toda era um berçário. Ou cemitério" (NOLL, 2008, p. 189). As criaturas se multiplicam e ganham forma: “percebi depois, ao foder com o segurança, que esses seres intransponíveis do entrepernas aparentavam ter a forma de uma íngua diminuta, com um corte de feitio vaginal bem no meio” (NOLL, 2008, p. 190). O corte vaginal era a boca das criaturas e sempre que o narrador oferecia sua mão, elas a lambiam. O narrador ao reparar nas fezes das criaturas, por meio do uso do diminutivo em contraste, aumenta o tamanho de seu corpo: “As fezes das criaturinhas acumulavam-se sobre a minha pele, inserindo-se pelas minúsculas bacias dos meus poros, que de perto pareciam bem mais crateras lunares” (NOLL, 2008, p. 190) e em “quando não estavam a chupar meu sangue, pareciam cagar, devolvendo a meu corpo com o esterco a energia que de mim tinham sugado” (NOLL, 2008, p. 190). O narrador parece observar o seu próprio corpo de forma macroscópica, por meio da focalização narrativa, onde tudo ganha uma proporção aumentada, como o caso do poro parecer uma cratera e dos pelos pubianos tomarem a forma um matagal ou de uma “urbe”. Há também o gozo dessas criaturas:

Havia ocasiões em que o bichinho mostrava um espasmo inesperado. Talvez fosse gozo. Masturbação quem sabe. À margem do matagal de nome pentelho ou mesmo no interior da relva pubiana, eles encontravam um horário próprio de gozar, independente dos meus. Não havia sincronismo erótico entre o hospedeiro e o hóspede. (NOLL, 2008, p. 190)

As criaturas, como seu sexo, são independentes do narrador e a proporção gigantesca de seu corpo faz do narrador um épico, metáfora que já utilizou no começo da narrativa:

Perguntava-me se não era o momento para se tentar as confluências obscenas entre nós todos. Um épico escrito em transe. Talvez essa coincidência ideal pudesse adicionar ao meu prazer os ínfimos êxtases dos meus convivas. Eu me multiplicaria em gozos. Não poderia mais viver sem que essa biologia mínima continuasse a enaltecer ainda mais a promessa da fusão. Sentia-me menos só. (NOLL, 2008, p. 190).

O seu corpo assume a função de nação para essas criaturas que se tornam convivas de seu próprio prazer na “epopeia libidinosa”. E a questão do gênero também é um assunto importante sobre essas criaturas, uma vez que acreditou que eram masculinas: “não pareciam cumprir a psicologia sexual masculina, em que existem apenas duas escolhas: ou tudo ou nada. Via-se que eles às vezes brincavam por horas sem blefarem com qualquer conclusão” (NOLL, 2008, p. 190-191). Elas não se deixam determinar pelo masculino. É a condição do próprio corpo do narrador e como

consequência ele precisa verificar mais uma vez qual a condição de seu órgão sexual: “Toquei-me, e entendi com grande alívio que meu púbis ainda era o de aparência recente, aquele de matriz feminina” (NOLL, 2008, p. 191).

A ideia de que a epopeia é a narrativa dos grandes homens ou de uma nação é reforçada pelo narrador ao transformar o seu corpo em uma nação habitada por essas criaturas. Entretanto, por meio da subversão, essa nação não é a mesma representada nem na epopeia tradicional ou no romance. Nor (2018) ao analisar as características apresentadas do narrador acredita que ele representaria o homem ideal do romance burguês, mas o desenvolvimento da narrativa e a construção da perversão erótica permitem a ruptura dessa expectativa:

Branco, herdeiro de uma fazenda e seminarista na juventude, o protagonista de *Acenos e afagos* reúne características que, em tese, colaborariam para uma conformidade à tradição. O narrador de Noll, todavia, frequenta o seminário, e em seguida torna-se ateu; é casado com uma mulher, mas não define sua sexualidade em termos binários; e, ao contrário do que sugeriria sua posição como proprietário de terras e como alguém que teve experiência militar, não se coloca como uma figura de autoridade no texto. (NOR, 2018, p. 136)

A ruptura dos padrões esperados socialmente já foi demonstrada quando apontamos as relações de poder em *Acenos e afagos*. O corpo-nação é mais uma confirmação diante dessa possibilidade de ruptura com a normatividade, seja representada, por via da linguagem, contra a divindade, o rei, o capital ou pela crise cosmológica que vivencia. Nor avalia como aspecto marcante do romance: “a rejeição de modelos consagrados de inteligibilidade e coerência com relação a visão de mundo e a construção de narrativas”, em que se rejeita “o racionalismo cartesiano, na medida em que as premissas dessa filosofia, como a unidade do sujeito, a hierarquia entre mente e corpo, entre outras, são rechaçadas” e conclui ao avaliar a estrutura do romance: “a linearidade e a causalidade são os elementos questionados mais fortemente em comparação a uma prosa romanesca convencional” (NOR, 2018, p. 79).

Noll com o corpo-nação do narrador de *Acenos e afagos* constrói uma utopia épica da sexualidade, liberta o Eros. Seus cidadãos, as criaturas, vivem a liberdade desejada pelo narrador construída incansavelmente pela sua obra. Trevisan analisa que uma sexualidade “liberada” na sociedade representa uma forma de excluir a diferença e que isso é a causa da repressão atual contra os corpos divergentes:

Não é preciso muito esforço para perceber que, assim, foi-se articulando uma nova forma de controle social, em que os antigos bandidos viraram policiais uns dos outros. Quer dizer, corre-se o risco de passar direto da transgressão e da contestação para a aceitação e a assimilação social, deixando do lado de fora da estreita entrada o direito à diferença, esse trunfo maior dos marginalizados. Aquilo que eles poderiam oferecer à sociedade como seu contributo mais original — o ponto de vista das margens — começou a ser soterrado e neutralizado, em troca da aceitação como normais. Assim, mais do que nunca, os desviados foram sendo chamados à ordem e à disciplina. O risco é a luta pelos direitos homossexuais se resumir a isto: o direito à espera dos maravilhosos bárbaros, que nunca vão chegar. “E agora, que vai ser de nós sem os bárbaros?” A solidão, irmã do tédio, tornou-se a contrapartida ao “igualitarismo”. (TREVISAN, 2018, p. 433)

É preciso reconhecer que a transgressão e a contestação se tornaram uma mercadoria e que o capital é dinâmico. Ele aprendeu com o tempo que é mais fácil assimilar as minorias para continuar invisivelmente a exercer o seu poder na forma do consumo. O capital não é um monstro personificado ou maligno, ao contrário, é um ato aglutinador amoral que incapaz de conter os discursos das minorias, resolveu colocá-los no seio de seu *logos*, criando uma falsa aparência de que expandiu seus horizontes. As bolhas digitais formadas pelos algoritmos criam a impressão de que todos têm a mesma visibilidade. Trevisan ressalta que a aceitação e assimilação é um processo de exclusão do direito à diferença, pois fazer parte da normatividade tem o seu preço: a ordem e a disciplina. Entretanto, a sabedoria das minorias está em não transformar esse espaço de aceitação num lugar dócil de reconhecimento e pura visibilidade e sim em um lugar de mais luta, de denúncia, um lugar para cutucar as feridas. Um lugar de negociação. E a utopia amoral do corpo-nação do narrador de *Acenos e afagos* mostra os dois lados dessa possibilidade, um lugar onde a liberdade é tão grande, onde nenhuma das criaturas se importa com a sua determinação sexual e vivem o desejo de forma polimorficamente perversa. Por comparação, seria o que Trevisan chamou de a “comunidade que vem” ao final de *Devassos no paraíso* (2018):

[...] se a comunidade incluir a totalidade dos singulares. Ou seja, se a coincidência entre esses dois elementos aparentemente paradoxais encontrar um paradigma que “vale para todos os casos no mesmo gênero e, ao mesmo tempo, está incluído entre eles”. Ao trazer as singularidades para dentro de um agrupamento, define-se uma condição de pertencimento mútuo. Portanto, só haverá comunidade de fato quando o *todo* estiver representado no *uno*, e esse *uno* estiver presente no *todo*. Trata-se do amálgama entre a *potência* (aquilo que pode ser genericamente) e o *ato* (a potência realizada e singularizada). Se as singularidades devem ser incluídas no *todo*, a comunidade que as acolhe deve, por sua vez, representar todas as diferenças. Conseqüentemente, não existirá uma comunidade acabada porque a inclusão das singularidades em seu seio propõe uma permanente reaglomeração, em perfeito estado do vir a ser. Daí, a comunidade que vem é justamente aquela em permanente construção, em que universalidade e singularidade se juntam para formar um *todo* com identidades ao mesmo

tempo particulares e integradas no universal. Em outras palavras, a comunidade em construção é aquela que mantém a solidariedade como argamassa entre o específico e o conjunto grupal, sem negar nem um nem outro. (TREVISAN, 2018. p. 576, grifos do autor)

Uma esperança diante das atrocidades do cotidiano e do contexto político brasileiro atual. O corpo-nação de Noll é somente uma possibilidade imaginária no corpo narrativo, o narrador ao final do trecho reconhece o fim das utopias ao chegar em uma clareira e pressentir que o seu fim se aproxima, o que de fato irá acontecer nas próximas páginas do romance: o segurança, a figura que lhe restou e que poderia representar a força de seu performativo, uma segurança, é aquele quem mata o narrador com um tiro nas costas. O tiro reestabelece o *status quo* e os valores da norma. Mas a narrativa de *Acenos e afagos* é em espiral, uma nova proposta de vivência pode se abrir, pois a morte não é a fronteira final do texto, pelo contrário é a incapacidade do escritor de controlar a intenção do seu escrito que permite que a obra de arte não se feche. O jogo que os performativos infelizes propõem pode ser a solução política:

O que se procura é a solução de um problema “político”: a libertação do homem das condições existenciais inumanas. [...] O impulso lúdico é o veículo dessa libertação. O impulso não tem por alvo jogar com alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida — para além de carências e compulsões externas — a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade. O homem só é livre quando está livre de coações, externas e internas, físicas e morais — quando não é reprimido pela lei nem pela necessidade. [...] Numa civilização autenticamente humana, a existência humana jogará em vez de labutar com esforço, e o homem viverá exibindo-se, em vez de permanecer vergado à necessidade. (MARCUSE, 1975, p. 166)

As criaturas do corpo do narrador de Noll jogam sem nenhuma determinação. Elas seriam a realização dessa proposta do Eros libertado de Marcuse. Mas por enquanto, essa possibilidade ainda continua na imaginação do narrador que se debate com a própria internalização do poder.

A diferença entre *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos* está na relação de espaço e tempo. A primeira é construída pelos episódios seguidos um do outro mesmo que não tenha uma relação de causalidade entre os acontecimentos, como é possível observar na cena do banheiro e o começo do carnaval. Em *Acenos e afagos*, o episódico é interrompido pela intromissão constante do plano da rememoração e imaginário e a passagem do tempo é atada a presença/ausência do engenheiro. A indeterminação presente na forma como o discurso é construído no primeiro romance de Noll está na indiferenciação das diversas vozes que se manifestam e pela falta de

pontuação, já a obra *Acenos e afagos* é mais contida na linguagem, passa a transparecer no corpo do próprio narrador em transformação e torna-se o centro de um poder liberador na forma da representação de seu corpo-nação e seus habitantes livres por não “blefarem com qualquer conclusão” (NOLL, 2008, p. 191).

## 4.2 Rememoração e sexualidade

Judith Butler em *Bodies that matter* (2011), analisa a escolha da palavra “*matter*” para o título de seu estudo: “tanto em latim quanto em grego, ‘*matter*’ (*materia* e *hyle*) não é nem uma positividade simples e bruta ou um referente nem uma superfície ou lousa em branco esperando uma significação externa, mas é sempre em algum sentido temporalizado” (BUTLER, 2011, p. 7, tradução nossa)<sup>14</sup> e ao exemplificar os significados temporalizados de *materia* e *hyle* no contexto latino e grego, Butler conclui:

Então “*matter*” é claramente definida por um certo poder de criação e uma racionalidade que é na maioria das vezes despojada das implicações empíricas modernas do termo. [...] Nesse sentido, conhecer o significado de alguma coisa é conhecer como e porque isso “*matters*”, em que “*to matter*” significa ao mesmo tempo “materializar” e “importar”. (BUTLER, 2011, p. 7, tradução nossa)<sup>15</sup>

Butler mostra que não se refere somente aos corpos “que importam” além dos corpos normativos, “*matter*” também significa materializar, são corpos que se realizam fisicamente, ou seja, se tornam corpos também diante dos outros corpos possíveis. Esses corpos que importam existem há tanto tempo e já foram representados de tantas maneiras nas artes de uma forma geral, que ao tentar se formatar diante da ética do não desperdício da lei acabam não se materializando, ficando somente no desejo, na margem ou no subterrâneo. Bittencourt não acredita que exista a materialização do corpo do narrador de *Acenos e afagos*, pois “ele nunca é cristalizado, pois o seu corpo não é matéria, mas sim um conjunto de forças incessantes – vontade, desejo, instinto” (BITTENCOURT, 2011, p. 71). Entretanto, o

<sup>14</sup> No original: “in both the Latin and the Greek, matter (*materia* and *hyle*) is neither a simple, brute positivity or referente nor a blank surface or slate awaiting an external signification, but is always in some sense temporalized” (BUTLER, 2011, p. 7)

<sup>15</sup> No original: “Then matter is clearly defined by a certain power of creation and rationality that is for the most part divested from the more modern empirical deployments of the term. [...] In this sense, to know the significance of something is to know how and why it matters, where ‘to matter’ means at once ‘to materialize’ and ‘to mean’”. (BUTLER, 2011, p. 7)

corpo que importa, o do narrador, é materializado na forma de sua própria palavra indeterminada, exatamente como é a palavra “*matter*”, necessita de uma temporalização, na forma de criação e racionalização, para fazer sentido. A força da palavra performativa de Noll é tão ampla que o mundo ao seu redor se torna possível pelo gesto literário. A literatura de uma forma geral é manifestação do enunciado performativo em novos contextos.

*Acenos e afagos* também materializa o corpo de seu narrador por via da transformação, ao mencionar um estatuto coletivo interdito: a questão sexual. A sociedade reprime todo o tipo de sexualidade divergente nas suas camadas mais profundas e Noll nega-se a perseguir esse caminho. Mesmo que hoje o mercado perceba os valores na literatura erótica com o *boom* mercadológico dos últimos anos e sua transposição esperada para o audiovisual, permitindo atingir um público ainda maior. É preciso analisar que essa produção representa uma romantização da sexualidade. Algumas dessas “perversões” estão à mostra e causam o impacto da inutilidade, mas o discurso em torno dos seus significados não é libertador. Certamente, essa erotização na cultura de massa tem o seu valor, mas antes é preciso pensar no valor mercadológico desse processo. Em comparação, pode-se pensar na análise de Trevisan (2018) do que ele chamou de a “normalização do choque” que acontece após o “boom guei”:

Nesse contexto de valorizar sobretudo as aparências, a caricatura de liberação sexual vivida nas últimas décadas do século XX resultou com frequência num mero reforço das defesas e não em real crescimento das consciências, à beira do novo milênio. Por que isso? Porque a permissividade de nossas sociedades autoproclamadas democráticas é uma fórmula diabólica graças à qual as pessoas encenam liberação para, na verdade, apenas tirar uma casquinha e, em última análise, não liberar nada. (TREVISAN, 2018, p. 305)

O mesmo se dá com o *boom* erótico que tomou conta do mercado cultural: uma falsa liberação, para liberar nada. O discurso da liberdade está presente, importa, mas não se materializa. Em *Acenos e afagos*, a liberação do desejo está exposta nas imensas possibilidades sexuais exploradas pela transformação. Não há delimitação de uma orientação sexual de seu narrador e não há a possibilidade de centrar o desejo somente nos órgãos sexuais. Entretanto, se a normatividade não for combatida ao mesmo tempo em que se perverte, não há a queda dos poderes visíveis ou invisíveis, tenham eles qualquer nome que seja. Apenas se reforça a “permissividade” e a “fórmula diabólica”, uma encenação somente para vender mais.

#### 4.2.1 Rememoração libidinosa

Se Noll em seus romances aos poucos desvaloriza a rememoração de seus narradores, em *Acenos e afagos*, ele a ressignifica, não como Santiago e sua proliferação de nomes próprios, criando memórias para uma identidade “falsa”, como é o caso das obras *O falso mentiroso*, de 2004, e *Histórias mal contadas*, de 2005. A rememoração não tem um significado em relação ao estabelecimento das raízes do sujeito em Noll, mas busca dar vazão à libido, ou seja, o que é lembrado não está relacionado com a história do próprio narrador, mas com a história da sua libido. Noll usa a rememoração para aprofundar um dos seus temas mais sensíveis: a sexualidade como forma de olhar para o mundo e tentar coletivizar uma experiência silenciada. Se o narrador de Benjamin aprendia por meio da troca das histórias em seu fazer artesanal, o narrador de Noll aprende, por sua vez, nas trocas sexuais. Ele troca vivências a até identidades. Bhabha pensa sobre o narrador de Benjamin:

Benjamin introduz uma lacuna não sincrônica, incomensurável, no meio do contar histórias. Dessa cisão no enunciado, do romancista desiludido, tardio, surge uma ambivalência na narração da sociedade moderna que se repete, sem conselho nem consolo, no meio da plenitude [...]. (BHABHA, 2013, p. 260)

A leitura sem conselho e sem consolo é própria do romancista, lembremos do exemplo de *Dom Quixote* dado por Benjamin. Entretanto, é nessa possibilidade de não se trocar mais as experiências coletivas, nessa possibilidade de aprender com o outro que aparece a oportunidade para o romancista: “É desta incomensurabilidade em meio ao cotidiano que a nação fala sua narrativa disjuntiva. Das margens da modernidade, nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade de viver, e escrever, a nação” (BHABHA, 2013, p. 260). São vivências mínimas que não buscam ensinar nada a ninguém, é contra o discurso pedagógico como Bhabha demonstra. Agora, o narrador de Noll e suas trocas de experiências sexuais somente valoriza aquilo que pode ser aprendido por meio da sexualidade polimorficamente perversa: a liberdade de seu corpo contra as normas sexuais.

Aline Costa dos Santos, na dissertação *Escrita-desejo em Acenos e afagos, de João Gilberto Noll* (2020), mostra que é: “interessante que o narrador tem tímidos acenos da memória, que o leva sempre a um mesmo ponto, o da libido, corroborando

o antigo plano de vivenciar sua epopeia libidinal” (SANTOS, 2020, p. 87). Para a pesquisadora a memória é tão tímida que é comparada ao aceno. Pelo contrário, acreditamos que as lembranças de *Acenos e afagos* são verdadeiros afagos porque estão proliferadas pelo romance inteiro e o narrador não as consegue conter. Já Valle percebe na memória de *Acenos e afagos* um processo dialético:

É importante observar que a memória existe como momentos definidores desta instabilidade identitária que presenciamos no narrador. Há um processo dialético aqui, pois este narrador só lembra daquilo que o faz *não* lembrar de mais nada que não esteja ligado à fruição sexual. (VALLE, 2014, p. 194-195, grifo do autor)

A negação da identidade, o “não eu”, continua intacta em *Acenos e afagos*, mas a memória não. O narrador lembra-se de diversos momentos da sua infância até a vida adulta e, quando se inicia a transformação, ele não consegue esquecer da esposa, do filho e da fazenda. Continuamente retorna a diversos momentos de sua vida e muitas vezes a mistura com o plano imaginário, mas todas as lembranças possuem uma conexão com a vivência sexual. Noll não está escrevendo a memória de seu narrador, está escrevendo a memória para uma sexualidade livre das amarras sociais de gênero.

Em *A fúria do corpo*, a memória é desimportante, como explica Neviani, ao dizer que o narrador “mostra-se incapaz de manter sua memória sociocultural ativa e almeja apagar o seu passado” e “pode-se dizer que ele anseia pela destruição de sua própria identidade e pelo apagamento de uma história que [...] lhe causa relativo desconforto e merece ser colocada em uma condição incerta” (NEVIANI, 2016, p. 64). Todas as conformações que levariam o narrador a ter um passado são negadas desde o princípio da narrativa: “o protagonista desfaz-se de seu nome, idade, estado civil, local de nascimento, filiação e passado, elementos que são comuns às pessoas em geral” (NEVIANI, 2016, p. 64). Neviani então pensa que o abandono da identidade reforça a presença do corpo: “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” (NEVIANI, 2016, p. 64).

Em *Acenos e afagos*, o narrador, no leito hospitalar após apanhar do garoto de programa, reavalia o significado da memória, obviamente não de uma forma positiva. Ao ver sua mulher e seu filho prostrados ao seu lado, ele pensa no valor do uso da lembrança em seu escrito: “eu forçava, forçava a memória para além ou aquém do

garoto de programa, mas o trabalho de lembrar também doía. Relembrar seria pedir o impossível de minhas ruínas. O vácuo de consciência se revelava colossal” (NOLL, 2008, p. 73). Lembrar causa dores e reforça a ruína da identidade e do corpo abatido do narrador, entretanto a salvação vem da interferência do plano imaginário: “em meio a essas considerações, começou a me inspirar a imagem de dois homens a foder no escuro” (NOLL, 2008, p.73), a rememoração é ativada pelo ato sexual desses seres indefinidos pela escuridão e anonimato, e mais a frente: “pude com um esforço titânico levar a mão até meu pau e saco. O meu cacete retornava túrgido da inteira prostração, igual à última vez que o tinha visto assim. Onde foi mesmo, sozinho ou com quem?” (NOLL, 2008, p. 73), ironicamente foi com o garoto de programa que o violentou. É preciso lembrar que o narrador procurou o garoto de programa porque estava impotente e foi a violência contra seu corpo que o levou ao gozo. O narrador então encontra uma forma de recuperar a memória:

Poderia recompor a memória através de levantamento do clima físico correspondente a cada cópula. Sempre registrei em cadernos o tempo físico de cada contato assanhado. Com qual temperatura transei pela primeira vez com minha mulher? Chovia feio, e chegamos ao quarto do motel empapados. (NOLL, 2008, p. 73)

O narrador observa que deveria ter aproximadamente quarenta cadernos com esses apontamentos sobre o clima, o qual ele insistentemente chama de “tempo físico” e nesse jogo com a palavra diz: “eu era muito sensível ao tempo e suas variações de sol ou chuva, frio ou calor” (NOLL, 2008, p. 74) e continua: “eu, que tivera tantos amantes aleatórios, no frio ou no calor, agora precisava da lembrança deles para sair da inércia e da solidão” (NOLL, 2008, p. 74). A indecisão sobre qual seria a real necessidade do narrador é dada no trecho pela ligação da memória com o ato sexual: precisava ou de “amantes aleatórios” ou do frio/calor pela sua sensibilidade com o tempo físico.

Nessa situação, entre a vida e a morte, ao repensar o significado da memória e da sua banalização da ideia do tempo em clima, é a palavra que salva o narrador:

Quando amanhã decidirem abrir as cortinas e me banhar de luz, vou pedir uma folha de papel e lápis. Vou escrever as mensagens. Seria uma lástima perder a oportunidade. Embora não acredite que até amanhã eu tenha o que dizer. Mas, caso a palavra baixasse agora, não importando se com pouco ou nenhum conteúdo, ela se encarregaria de comunicar os seus próprios encantos, encantos naturais da letra, dessa vez oriundos desse déficit da fonte, sim, desse daqui. (NOLL, 2008, p. 74)

O narrador desejava escrever “mensagens” para os amantes, mesmo que essas mensagens não tivessem nada a comunicar, é o erotismo da forma sem conteúdo, desejo sem objeto, polimorficamente perverso, pois a palavra sozinha conseguiria transmitir “os seus próprios encantos”. O narrador, então, acredita que o sexo é o que mais importa: “a verdade é que, em mim, o sexo sobrepujava o resto. Se eu morresse já, teria para apresentar uma quilometragem razoável de pequenos, mas nítidos frêmitos, próprios do tesão. Eu renascia a cada surto da libido” (NOLL, 2008, p. 74-75). Do mesmo modo, as palavras também têm sua importância, como o narrador conclui após imaginar o gozo dos dois homens no escuro do plano imaginário: “as palavras naqueles dias apresentavam para mim o mesmo sentido de um ursinho de pelúcia para as crianças. Sem elas me sentiria o mais frágil dos mortais” (NOLL, 2008, p. 75). A comparação com o brinquedo obviamente leva em questão o jogo com a inutilidade do objeto infantil. Para que serve um ursinho de pelúcia? O narrador só sabe que sem o jogo com as palavras, na forma do apego ao brinquedo, ele encontra a sua própria mortalidade e é exatamente nesse momento que o engenheiro retorna para o ressuscitar.

Azevedo ao analisar o retorno à infância em *Um copo de cólera* encontra a função da memória no jogo erótico das palavras:

É essa a comunhão ansiada e que só pode ser vivida num tempo “sem áreas de penumbra”. Como o tempo cronológico não pode ser revertido, a comunhão é realizada por meio da lembrança, que representa, segundo Bergson, “precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria”. É na lembrança ou na memória que espírito e matéria — desejo e corpo — poderão estar em sintonia. O suporte da memória é a linguagem e, no universo do narrador, a linguagem é manipulável, maleável, as palavras são a matéria-prima do fingimento. Sempre tratada de forma irônica e com desconfiança, a linguagem só pode ser relativa, portadora de verdades provisórias. Por ser erótico-discursivo e só poder ser realizado na memória, o ritual que pretende transformar a natureza dos elementos na intenção de conquistar uma unidade perdida, associada à idade do outro da infância, resulta em algo vazio, em uma pedra filosofal que se esfarela, em uma consagração da impossibilidade. (AZEVEDO, 2019, p. 68-69)

A palavra então transforma a relação entre desejo e corpo, na busca de uma comunhão, sintonia ou ponto de interseção. Para o narrador de Noll, o mesmo efeito é construído. Ao tentar forçar a memória para entender como foi parar no hospital, o narrador precisa do suporte da imaginação dos dois homens no escuro e da palavra temporalizada nas anotações sobre o tempo físico dos seus encontros sexuais. Ao contrário de Raduan Nassar, o narrador de Noll não está em busca de uma unidade perdida, a palavra é um ursinho de pelúcia, sem função definida e que o salva da

própria mortalidade. Nor acredita que *Acenos e afagos* é construído de hipóteses e essas podem ser divididas entre memórias dissociativas e devaneios digressivos, ou como definido para este estudo, planos da rememoração e imaginário:

Grande parte da narração de *Acenos e afagos* diz respeito à elaboração de hipóteses, a irrupções de fragmentos de memória de forma dissociativa, e a devaneios digressivos do protagonista. É possível dizer que a história propriamente dita está em segundo plano. O discurso do narrador se ocupa mais daquilo que poderia ser futuramente — que não chega a se constituir — e do que poderia ter sido no passado, e não da ação. Há, assim, um elemento melancólico ligado ao foco narrativo, pois o tempo presente se constitui de modo agônico, estanque entre os tempos de um futuro, sinalizado pelas hipóteses, e de um passado não inteiramente compreendido, que não se configura como conhecimento, não agrega à elaboração da experiência. Pouca ação, mas muito discurso a respeito de circunstâncias aparentemente periféricas ao enredo: assim se constitui *Acenos e afagos*. Dessa maneira, este narrador que conta sua história [...] com o engenheiro, efetivamente encarrega-se de narrar aquilo que não aconteceu. Outras passagens elaboradas da narrativa [...] se detêm em fatos mínimos, como o preparo de refeições, uso do banheiro e atividades domésticas corriqueiras. (NOR, 2018, p. 47)

O narrador ao desligar-se do plano real pelo apego à memória dissociativa e aos devaneios digressivos conta uma história que não acontece. A história não importa/materializa porque o foco é o próprio desejo. Para Nor, esse efeito é criado pela “diminuição da distância estética” (NOR, 2018, p. 92), que seria a manipulação da palavra do narrador, e pelo fato de que: “a realidade depende de, e é criada pela linguagem” (NOR, 2018, p. 92), reforçando a ideia de que a linguagem é o mais importante. Nor encontra uma interpretação para o fato dos planos real, imaginário e da rememoração serem tão misturados: “a dificuldade em separar hipóteses de fatos sinaliza a semelhança estética entre as formulações falsas e verdadeiras, o que indica um mundo instável” (NOR, 2018, p. 92). A instabilidade do mundo é representada por formulações verdadeiras e falsas, exatamente como o performativo ao construir o mundo a partir do contexto que confirma ou não o ato que deveria gerar uma ação. O narrador de *Acenos e afagos* não está interessado na realidade, tanto que a pesquisadora afirma que a narrativa se detém em “fatos mínimos” e, como já afirmamos, são os outros personagens que precisam lembrar o narrador do plano real. O narrador não está interessado no mundo, pois é dele que provém os performativos que o impedem de explorar ao máximo o seu desejo, por isso é preciso reconstruir o mundo pela rememoração de cada “cópula” por meio do “tempo físico” permitindo que o desejo, objeto desse romance de formação, possa se aprofundar. O corpo em transformação do narrador não pode existir no plano real, por isso, é preciso

transgredir com palavras a performatividade de cada gênero para enfim conseguir atingir um gozo novo, metafórico e imaginário, ou seja, sem um objeto.

#### 4.2.2 A vulva perfurante

A transformação sofrida pelo narrador é o ponto central da construção do romance, uma alegoria para ambivalência contra as normas sexuais. Uma transformação realizada no plano imaginário da narrativa, somente pode acontecer por meio da linguagem e representa uma maneira de transgredir as determinações sociais, como alerta Butler (1997) ao mostrar que o que o sujeito faz é principalmente linguagem, desconectando o sujeito, pela ação performativa, do discurso dominante. E o narrador é pura linguagem como reconhece Nor: “assim, pode-se dizer que existem em *Acenos e afagos*, subjetividades que são erigidas no interior do discurso” (NOR, 2018, p. 93). A metáfora principal que poderia representar um significado para *Acenos e afagos* é a vulva perfurante como forma de fazer coincidir o “talvez” proposto para a resistência contra a lei de João Gilberto Noll no conjunto de sua obra e, especialmente, na arquitetura de *Acenos e afagos* e estabelecer uma negociação por meio do seu corpo de linguagem.

Se a autoridade é representada no romance quando se refere às questões relacionadas aos modelos do que vem a ser um homem ou uma mulher, a subversão desses conceitos é um ponto importante do debate desse narrador de Noll em torno da indeterminação de sua linguagem. O jogo do protagonista é promovido, à maneira da força de ficção lembrada por Butler, em torno do gênero:

Para Wittig e para Beauvoir, portanto, *ser* mulher é *tornar-se* mulher, mas, como esse processo nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de *homem* nem a de *mulher* descrevem verdadeiramente. Não se trata aqui de androginia e nem de um hipotético “terceiro gênero”, tampouco é questão de uma *transcendência* do binário. Trata-se, ao invés disso, de uma subversão interna, em que o binário tanto é pressuposto como multiplicado, a ponto de não mais fazer sentido. A força da ficção de Wittig, seu desafio linguístico, é apresentar uma experiência que vai além das categorias da identidade, uma luta erótica para criar novas categorias a partir das ruínas das velhas, novas maneiras de ser um corpo no campo cultural, e linguagens inteiramente novas para descrevê-las. (BUTLER, 2016, p. 220, grifos da autora)

Assim, nem homem nem mulher, o “desafio linguístico” é retirar o poder do seu lugar usual, pela sua força performativa, para fazer com que a resistência surja de dentro da lei e seja capaz de promover uma verdadeira diluição das normas. As

reflexões do narrador sobre os qualitativos necessários para ser uma mulher são baseadas em torno de diversas citações sobre o feminino, mesmo assim só são reavivadas para poder atingir o seu objetivo: ironizar as determinações de gênero por sua incapacidade de ser uma mulher normativa.

O narrador diversas vezes se debate entre o significado de ser homem e ser mulher. Ele reflete sobre as vantagens e desvantagens de uma conformação corporal diante dos atos repetidos de cada uma das categorias sexuais. O narrador usa a categoria, conforme Butler (2011) explica, num “movimento duplo”, ao mostrar que a recusa de uma descrição imposta sobre o gênero, impossibilita que seja um “conceito ou categoria imparcial ou abrangente” (BUTLER, 2011, p. 168, tradução nossa). Nesse contexto é possível reconhecer a violência de gênero:

Essa violência é imediatamente realizada e apagada por uma descrição que reivindica finalidade e inclusão. Para amenizar e reformular essa violência, é necessário aprender um movimento duplo: invocar a categoria e, portanto, provisoriamente instituir uma identidade e, ao mesmo tempo, abrir a categoria como local de disputa política permanente. Que o termo é questionável não significa que não devemos usá-lo, mas nem a necessidade de usá-lo significa que não devemos perpetuamente interrogar as exclusões pelas quais ele prossegue, e fazê-lo precisamente para inclinar-se a viver o contingenciamento do signatário político em uma cultura de contestação democrática. (BUTLER, 2011, p. 168, tradução nossa)<sup>16</sup>

Utilizar as categorias consciente de seus limites e abrangências é o duplo movimento em que acontece a utilização do signo e a sua abertura para significados criados na diferença. É a possibilidade de fazer um corpo ter sua importância e se materializar ao mesmo tempo. As primeiras tentativas do narrador de *Acenos e afagos* em “traduzir” a mulher que o engenheiro tanto almeja estão relacionadas ao vestuário e ao uso de maquiagem. Esses acessórios estão disponíveis na casa de Cuiabá à espera do narrador. Ainda na possibilidade de ser uma mulher apenas pela troca de roupa aparece um roupão japonês, signo contundente da vontade do engenheiro de

---

<sup>16</sup> No original: “Here the numerous refusals on the part of “women” to accept the descriptions offered in the name of “women” not only attest to the specific violences that a partial concept enforces, but to the constitutive impossibility of an impartial or comprehensive concept or category. The claim to have achieved such an impartial concept or description shores itself up by foreclosing the very political field that it claims to have exhausted. This violence is at once performed and erased by a description that claims finality and all-inclusiveness. To ameliorate and rework this violence, it is necessary to learn a double movement: to invoke the category and, hence, provisionally to institute an identity and at the same time to open the category as a site of permanent political contest. That the term is questionable does not mean that we ought not to use it, but neither does the necessity to use it mean that we ought not perpetually to interrogate the exclusions by which it proceeds, and to do this precisely in order to learn how to live the contingency of the political signifier in a culture of democratic contestation” (BUTLER, 2011, p. 168).

ter uma esposa. O narrador ao retornar para o quarto, após a saída do engenheiro para trabalhar, percebe:

Estendido sobre a cama, havia um roupão gritantemente feminino, com motivos japoneses —, gueixas servindo chá. Ao lado havia um bilhete. Comprei esse roupão em Tóquio, quando em viagens com o submarino. Trouxe-o para quem viesse a ser minha namorada. Como assim, namorada? Namorada seria essa senhora aqui que o comeria até o fim dos tempos? Perguntei-me se esse homem não estaria mentindo ao afirmar ser meu ressuscitador. Para que eu lhe fosse grato para todo o sempre. Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação. Era seu desejo, eu sabia. A minha vida passava a ter um dono: ele. Pois a própria vida eu lhe devia. O cara parecia costumaz em sua impotência. Essa disfunção talvez não fosse verdadeira, mas parte de um plano onde eu entraria para administrar a sua retaguarda —, a tal de economia doméstica. Aliás, eu gerenciaria outras retaguardas dele, claro. O engenheiro tinha uma mulher que à noite lhe introduziria um cacete doído de bom. Pois essa mulher era eu. Precisava me acostumar à nova situação. Eu, que havia pouco acreditava ter morrido, estava agora ali naquela casa vivendo para o marido, como ainda tantas outras mulheres. E isso que eu me considerava um homem razoavelmente viril. Meu registro de baixo. Alguma malhação. Músculos para o gasto, pelo na perna. (NOLL, 2008, p. 95)

A ideia de que precisa ser uma mulher na figura da “namorada” é reforçada por outros signos no trecho. O roupão japonês mostra o conceito de submissão feminina pela estampa da gueixa servindo o chá, por exemplo. A presença do roupão e do bilhete faz o narrador refletir sobre o acontecimento da noite anterior no sentido de entender qual seria a amplitude do planejamento do engenheiro para a vida que os dois teriam juntos. Se tudo foi armado pelo engenheiro, por ser “parte de um plano”, o narrador questiona a verdade sobre a sua ressurreição, uma vez que a performatividade sobre a sexualidade feminina falhou em sua primeira relação sexual com o engenheiro. A partir desse ponto, o narrador desconfia que o agradecimento foi intencionalmente construído. Mesmo assim, o protagonista se conforma, ironicamente sabe que deve ser abnegado, que o engenheiro agora é seu dono e ainda encontra o paradoxo dessa situação ao reconhecer a impotência do engenheiro. Ele seria o homem, mas cumpriria o papel de mulher na cama. E esse paradoxo é exaltado na figura da “economia doméstica” em que cada um cumpre a sua função determinada pela cozinha, mesmo que não sejam as funções esperadas pelas ficções culturais.

Como não há nada a ser feito a não ser se abnegar, o narrador vestindo o roupão japonês procura um espelho para poder verificar sua aparência: “eu já era outro” (NOLL, 2008, p. 96). Dentro do armário do banheiro havia artigos de maquiagem que usou para fazer dele “uma mulher próxima ao ideal” (NOLL, 2008, p.

96), e ele possuía uma habilidade desconhecida com a maquiagem e mesmo assim não se via “como mulher acabada” (NOLL, 2008, p. 96).

Butler (2016) considera o gênero como uma atividade, exatamente como o performativo, um enunciado que gera uma ação: “se o gênero é algo que a pessoa se torna — mas nunca pode ser —, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade” (BUTLER, 2016, p. 195). O narrador tenta abordar o significado da mulher por via do que se espera do feminino: saber se maquiagem. Mesmo que o narrador possua essa desconhecida habilidade, ele ainda não consegue performatizar a mulher. Entretanto, ter esse conhecimento ou dominar essa habilidade não faz dele mais ou menos mulher, não é somente essa a única citação com a qual ele se debate. Quais seriam as citações de gênero necessárias para caracterizar, enfim, uma mulher acabada para o narrador? Nem ele mesmo sabe, pois está tão confuso entre as citações de gênero que não consegue determinar o que é ser uma mulher.

O narrador, de fato, não deseja se encaixar em nenhum dos papéis, pois o seu único e grande objetivo é explorar todas as possibilidades sexuais, seu desejo é sem objeto. Por mais esforços que tenha feito para seguir o caminho do pai ou ao aceitar abnegadamente a condição feminina pela obrigatoriedade imposta pelo engenheiro, o narrador debate-se diante do fato de possuir uma função divergente na cama, à noite com o engenheiro.

Ao acompanhar passo a passo a transformação do narrador, pode-se perceber a construção de diversas metáforas para o seu corpo ao mesmo tempo que resiste por meio da dúvida e da rememoração de sua vida pretérita como homem. A forma da água é a metonímia escolhida para essa transformação, o campo semântico relacionado é explorado de diversas maneiras. Entretanto, o que se torna aquoso com o processo não é somente o corpo, mas o tempo, o espaço, as certezas e a consciência do narrador. O suplemento perigoso de Derrida tem forma aquosa também:

O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, principalmente com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno. (DERRIDA, 2005, p. 122)

O narrador começa, depois de sua morte, o processo de transformação. Logo após a saída do engenheiro para ir trabalhar, ele compreende: “de fato, eu não era mais a mesma pessoa. Encontrava-me a meio caminho entre o pai e marido e a

amante do engenheiro” (NOLL, 2008, p. 97). Os diversos papéis sociais que exerce ou exercerá ainda estão em processo de serem esquecidos ou construídos, o de pai e marido ainda o perturbam por via da rememoração e o de amante está entre o aceitar ou desconfiar das intenções do engenheiro. Na espera do retorno do engenheiro, o narrador está no portão da casa de Cuiabá e avalia:

Sentia-me cada vez mais mulher. Ou não: ao sentir alguma necessidade do passado, eu imediatamente reconstituía em mim o homem que eu tinha no império da juventude. Outras vezes sentia tanta saudade que eu achava que só a morte súbita poderia me socorrer. Em certos instantes me mostrava tão feminina agora, que me apaixonava, sim, pelo homem que fui. Em mim coabitavam os dois amantes. (NOLL, 2008, p. 106)

A indecisão do narrador é construída pela crença de que o retorno ao corpo masculino esteja sob o controle de sua vontade e aventa a possibilidade de que a morte permitiria o retorno à condição anterior. A sua paixão é tão ampla que até poderia ver no seu corpo de homem da vida passada uma possibilidade para um amante, ou seja, sua exploração encontra até a si mesmo como objeto, poderia amar um corpo que só existiu no passado, pois não precisa da realidade para realizar o seu desejo. Seu corpo começa a mostrar sinais mais evidentes da transformação: “às vezes sentia que me brotavam seios e eu nem olhava para conferir. Eram sensações vagas, fluidas” (NOLL, 2008, p. 107). A fluidez aparece e todo seu campo semântico é evocado para representar o seu corpo principalmente em diluição:

Para comê-lo [o engenheiro] todas as noites eu aceitara a condição que me prendia àquele lugar até meio diluído, nas vizinhanças de Cuiabá. Aliás, quanto mais o tempo passa, mais o cenário em volta vai se diluindo. Só não se diluem as fronteiras do teu corpo, pensei em lhe dizer. Chega um momento como agora, em que tanto faz estar aqui como lá, já que é tudo a mesma diluição. Talvez o meu desinteresse repentino pelo espaço imediatamente ao meu redor venha do fato de eu ter ficado horas nas trevas de um caixão de defunto, dado como morto. (NOLL, 2008, p. 109)

O espaço dilui-se em torno do narrador e ele arrisca um certo romantismo ao pensar em dizer para o engenheiro que só não se dilui a fronteira do seu corpo. O espaço para o projeto estético de Noll chegou em um ponto limite e passa a ter menos importância, tanto que o próximo espaço que visita é o lago e encontra o insuficiente mental e a resposta na forma do “talvez”. Só o tempo importa para sua transformação em curso, e esse também está diluído, pois diluir o tempo é diluir o corpo e apressar a construção de sua nova genitália. Até a certeza do amor pelo engenheiro também dilui quando a lembrança de sua família se torna parte do narrado. Entretanto, o narrador resiste:

E precisava me comprometer sempre e mais com a mulher que crescia em mim e que deveria se dobrar permanentemente à moderação do engenheiro, pois só dele viria o tirocínio de me inserir na marcha modesta de um dia após o outro. Para a temperança? Ora, para poder amadurecer um período em que milagrosamente para o mundo científico, eu estivesse pronta para abrigar o sucessor do engenheiro no meu ventre. (NOLL, 2008, p. 111)

Há uma esperança de que um dia o desenvolvimento científico poderia tornar o corpo feminino do narrador real a ponto de poder se tornar a mãe do filho do engenheiro. Se a metáfora do pai é uma constante no projeto estético de Noll, agora a possibilidade de ser uma mulher capaz de gestar um filho torna a maternidade uma metáfora também. A metáfora da mãe para Marcuse é uma das possibilidades de libertação, conforme já vimos. Uma metáfora para a capacidade de criação e disseminação dos sentidos por meio da palavra. O narrador deseja unir em sua imagem de mulher a função da mãe primordial: amante e mãe, quem sabe para perversamente liberar o clã fraterno de sua própria culpa.

Após o encontro com o insuficiente mental, o narrador começa a notar além de sua transformação, a velhice chegando, o tempo passa rapidamente sem mudar de espaço na “posição de lótus”:

Quando cheguei em casa, me olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pêlos que compunham a barba. Eu estava virando uma mulher devagarzinho? Esperava que, quando o destino a completasse, eu ainda não sofresse de senilidade e pudesse reconhecê-la, fazendo-a soberana na hospedaria do meu corpo. [...] Tirei a roupa, sentei no chão em posição de lótus e morri para o intervalo entre a partida dele e seu retorno. Os dias que eu atravessasse nesse meio-tempo não poderiam ser relatados. Apenas ocupar a experiência lacunar. Entre ser homem ou mulher fico com os dois. E que ninguém me siga. Acabei ficando assim em posição de lótus por uma eternidade. Os meus cabelos tinham crescido um palmo, apresentavam a novidade do grisalho nas têmporas. Minha face mostrava-se ainda mais despida dos fios de barba. (NOLL, 2008, p. 122)

Valle (2014) analisa a figura da transformação em sua tese como androgenia: “Não há limites para esta espécie de andrógino multifacetado. [...] Isto se dá porque somente o outro pode dar confirmação do que ele é; e a cada momento terá impressões distintas e ambíguas sobre essas confirmações” (VALLE, 2014, p. 200), a espera pelo engenheiro era o que realmente importava, pois somente ele e o espelho poderiam confirmar a continuidade da transformação. O pesquisador entende que essa confirmação pela alteridade é:

[...] um momento de crise recorrente neste romance: há um desejo intermitente de se converter em mulher para aquele seu homem (mesmo que sejam somente alguns papéis supostamente indicados à mulher), ao passo

que há rudimentos do antigo homem que se manifestam (mesmo que seja um homem parcialmente conformado aos papéis também supostamente indicados ao homem). Há uma diluição dos limites entre esses dois pólos, fazendo-os deixar de serem fronteiras limítrofes, e passando a ser um ponto de contato, de mescla daquelas antigas mônadas. (VALLE, 2014, p. 200)

A diluição proposta por Valle está na fronteira dos dois gêneros a partir da indeterminação do que representaria o homem e a mulher, sem fronteira haveria então um ponto de contato ou “a experiência lacunar” a ser preenchida pela presença do engenheiro. Além dos cabelos crescidos e grisalhos, sua barba some mais um pouco. Em outro ponto, os seus seios crescem mais:

Eu já era quase uma mulher, meus laivos de seios doíam, prestes a rebentar por baixo da blusa. Eu lhe mostraria os peitinhos antes da partida, e eles estariam durinhos, não por produzirem leite, mas porque tinham acabado de brotar da força do meu corpo —, bicos púberes revolucionando a minha anatomia. [...] Ele estava ali comigo, pegando por baixo da blusa nos meus peitinhos em flor, testando a consistência de uma fruta. Pelo seu ar meio faceiro, parecia gostar. Tirei a blusa e ele veio estabanado com a boca alternando entre um bico e outro. Eu respondia me vertendo toda. E acredito que algum leite era sugado mesmo, algum subproduto, talvez, de minha já incontrolável ardência feminina. (NOLL, 2008, p. 124)

Mais uma vez a diluição apresenta-se agora na forma de seu corpo verter-se diante do afago do engenheiro. A possibilidade de um dia conseguir produzir o leite, forma aquosa também e representação para a vida, serve para o engenheiro como um alimento integral e prova para o narrador que algo em seu corpo está se processando. Mais uma vez a resistência de seu corpo masculino ressurgue diante do jogo de poder travado contra o engenheiro na fuga empreendida para mais fundo na floresta no entorno de Cuiabá:

Para não enjoar, não poderia me enraizar ainda mais na espécie feminina. Deveria me reinventar mais uma vez, fazer o trabalho de regresso, voltar a ser um homem em plena força física, para encará-lo de igual para igual na primeira desavença na floresta sombria. (NOLL, 2008, p. 135)

O corpo é mais poderoso e o narrador percebe que não tem forças para lutar: “eu estava infeliz mirando as labaredas subirem sempre mais. Para seguir uma paixão arcaica, eu estava me vendo no pior dos mundos, sem nenhuma chance de conseguir antecipar a saída dali. Eu vivia agora na condição de escrava branca” (NOLL, 2008, p. 135). E nessa indecisão entre ceder ou não ao poder do engenheiro acontece um inesperado e decisivo movimento: a recuperação da potência sexual do engenheiro, “foi quando, de um golpe, ele virou-se e deitou sobre o meu corpo subitamente assustado. Eu estava ali, ainda de braços e me sentia sufocar. De um golpe percebi

por trás um pau milagrosamente duro” (NOLL, 2008, p. 142). O fato é decisivo, pois o corpo do narrador responde mais rapidamente a necessidade de atender o engenheiro e a fluidez de sua genitália ganha outras proporções nesse longo ato sexual:

É coincidência eu me tornar uma pica inválida justamente quando o meu amor por ele produzia a sua restauração fálica?! Nada era inesgotável, nem a ereção, nem a impotência. Quem tramou tal alternância de expressão lasciva entre nós dois? Os deuses tinham escrito antecipadamente essa marcação de cena? Toquei novamente no meu púbis e constatei o pior: parecia que eu perdera os pontos cardeais da genitália. Em lugar deles verificava que eu onde eu costumava encontrar o meu pau e saco, percebia agora um terreno pantanoso aqui, alagado ali, um campo sem terra firme ou saliências, sem vestígios que outrora compunham a minha zona mais erógena. Aí relaxei debaixo dele e disse baixinho, seja o que a infâmia quiser, e então me dei por resignado. Abri as pernas como uma mulher, cruzei os pés na área lombar dele, e comecei a estudar o que eu realmente sentia com suas investidas. O engenheiro procurava perfurar e logo parecia não ter mais pau de tão imenso em mim. Parecia até um embrião dentro de mim. Ao mesmo tempo eu tinha a sensação de estar já formando um hímen a partir de uma base genital ainda incipiente. Esse hímen duraria até o primeiro cacete que me comesse. De quem seria? Não mostrava de todo ruim, bem aqui dentro, em extrema sensibilização —, aqui mesmo, onde a vista não alcança. (NOLL, 2008, p. 143)

O terreno pantanoso é a resposta às investidas do engenheiro agora exercendo um novo papel no ato sexual. O corpo do narrador reinventa-se, o espaço corporal é sem determinações, sem “pontos cardeais”, e o poder do engenheiro aumenta agora com a aceitação da resignação. Além dos seios, um hímen torna-se parte desse corpo em transformação. A dúvida novamente reaparece e o narrador começa a imaginar possibilidades de fuga daquele ato sexual, “precisava sair correndo daquele quarto com cheiro de mofo, não voltar mais, ser comido por uma onça, ou mordido por uma serpente que por sua vez morreria com o meu veneno inglório” (NOLL, 2008, p. 144), além de tentar criar um subterfúgio capaz de resgatar sua própria identidade masculina: “vou levar um papel com o meu nome masculino escrito, para que, quando a Polícia Federal procurar a soco e pontapés a minha identidade, eu a tenha no bolso, aqui” (NOLL, 2008, p. 144).

O narrador ao tentar resistir ainda mais ao poder do engenheiro durante esse ato sexual troca sua imagem, na sua imaginação dentro da imaginação, pela figura de seu próprio filho e entra no plano da rememoração ao lembrar da cirurgia de fimose de sua infância e percebe ao mesmo tempo que agora no “terreno pantanoso” uma caldeira estava gestando seu novo sexo:

Pensei, sim, a respeito do momento [da cirurgia de fimose do filho], pensei que o engenheiro estaria com o órgão genital agora em condições, enquanto

eu, eu ficara sem cacete. Não que já tivesse uma vagina, mas na região pélvica um certo rumor côncavo se fazia ouvir, lembrava uma caldeira preparando a solução para meu novo foco de deleite, alguma coisa como um chamamento noturno, subterrâneo, embora ainda até certo ponto indeciso. Me sentia em transição. Não era mais homem sem encarnar no papel de mulher. Eu flutuava, sem o peso das determinações. Foi daí que comecei a refletir sobre como me desvencilhar daquele animal em cima de mim. Por enquanto tentava fazer tudo para gozar com o meu gozo inédito, mesmo que atrasada. E eu gozaria por onde? (NOLL, 2008, p. 145)

O animal que está em cima do narrador poderia ser o engenheiro ou mesmo o seu filho que assume a forma de um lobo ou cão pela mata no entorno de Cuiabá. O sentido literal do nome do personagem engenheiro é reforçado ao narrador denominar seu próprio corpo como um “canteiro de obras” cedendo mais ao poder transformador:

Eu lambuzava meus dedos pela recente fenda do meu sexo ainda em devir, sem qualquer norte conclusivo. Começava a gostar daquela manipulação do canteiro de obras entre as minhas pernas. Começava a gemer com aquele limiar de órgão feminino que, pela primeira vez, eu manuseava abertamente na tentativa de ativá-lo. (NOLL, 2008, p. 146)

A cena desse novo “primeiro” sexo entre o narrador e o engenheiro com todas as imaginações e lembranças fazem pouco a pouco o corpo do narrador aprofundar-se mais na diluição: “de fato, ali tudo parecia aquoso, indefinido, sofrendo ainda de uma dolorida condição fabril” (NOLL, 2008, p. 146) porque uma nova forma de prazer estava surgindo: “debaixo do corpo inerte do engenheiro eu ia sentindo que vinha vindo o gozo, mesmo que não soubesse ainda exatamente de que localidade irromper o êxtase” (NOLL, 2008, p. 147). Tantos fatos já se acumulam nessa transformação que o narrador até se questiona: “de onde eu tiraria a força para o restante de uma epopéia tão depravada quanto aquela?” (NOLL, 2008, p. 147). O seu novo sexo na sequência ganha literalmente mais profundidade, e o narrador teme se perder no fundo dele mesmo:

Olhei o seu pau e me admirei que aqueles centímetros quando dilatados tivessem se aninhado no meu sexo ainda em custosa mutação. Entre as minhas pernas já havia certamente uma profundidade que eu ainda não sabia avaliar. Dava-me aflição mirar até o fundo de minha vagina em formação. Era como se eu não pudesse mais voltar se chegasse ao fundo de mim. (NOLL, 2008, p. 148)

Após algumas descobertas sobre esse corpo em “custosa mutação” e cansado da fuga e da fome, o narrador se desencanta do engenheiro ao chamá-lo de “carcereiro” após o ato sexual: “roncando perante minha pessoa levemente trêmula, como se com baixa glicose, ele anulava qualquer resíduo de romantismo que eu ainda

pudesse cultivar. A um passo da matriz feminina, sentia-me pronto para desertar de qualquer quimera amorosa” (NOLL, 2008, p. 149).

Finalmente os dois chegam na nova casa dentro da floresta guiados pelo personagem segurança encontrado no meio da travessa. A fome se agrava, o segurança disse que chegou primeiro na casa para “preparar o terreno”, mas o narrador constata que não havia nada para comer: “era triste ficar dentro de casa. Não havia praticamente nada lá dentro. Não havia comida”, o narrador pensa que aquilo poderia ser um castigo pela sua condição transitória: “essa privação serviria de merecimento para a minha alforria da condição feminina, ou mesmo da masculina. Não haveria uma terceira condição? E ao me perguntar, estonteei” (NOLL, 2008, p. 155). O narrador estonteia de fome ou pela epifania sobre a sua condição? Não importa. A casa não tem nenhum alimento, mas dentro do armário da cozinha, o narrador encontra um vibrador e percebe mais uma mudança em seu corpo:

Lavei-me na pia mesmo. Ao passar a mão entre minhas pernas para lavar, veio entre os dedos uma meleca endiabrada, que me dava cócegas, me dava cócegas até eu começar a sentir o miserável cheiro dessa substância disforme, mesclando os miasmas do homem e da mulher. (NOLL, 2008, p. 169)

A partir desse ponto o avanço da transformação do narrador é suspenso com a morte do engenheiro e novamente a dúvida sobre o seu corpo toma conta do narrado. A salvação seria o narrador continuar apoiando a sua transformação na figura do segurança, mesmo com dúvidas sobre qual posição o personagem assumiria nessa nova “economia doméstica”:

E assim passariam a nos compreender como marido e mulher. Ou marido e marido, dava na mesma. Será? Ainda não conseguia sacar até onde ia a minha aparência feminina. Quem de fato seria o marido? E a mulher? E corri para o banheiro louco para verificar. Entre as minhas pernas toquei, toquei, tateei, tateei... E acabei me entusiasmando. Pela ordem gradativa das coisas, tinha me vindo enfim um grelo um pouco acima da zona alagada, por onde eles todos me comeriam. (NOLL, 2008, p. 172)

Na dúvida que somente poderia ser resolvida na frente do espelho, o narrador esquece-se de verificar sua própria identidade para poder se tocar e percebe mais uma mudança: a presença do “grelo” e um novo gozo: “e comecei a alisar o grelo para cima e para baixo, para o leste e para o oeste. Chamava o prazer em surdina, mas cada vez mais rápido. [...] Gozei” (NOLL, 2008, p 172-173).

A partir da suspeita da morte do engenheiro por envenenamento, o narrador pensa também na possibilidade de sua segunda morte. O que mais importa para o

narrador nesse momento é como a sociedade reconheceria seu corpo, ao verem no jornal as notícias sobre a sua morte: “quanto a meu nome, o povo ficaria confuso. Como assim, uma mulher com nome de homem? Não podia facilitar, eu ainda tinha mulher e filho” (NOLL, 2008, p. 173), o nome estaria escrito numa folha de papel em seu bolso e traz consigo o passado, por isso pensa em sua mulher e filho. A conclusão da cena é atada ao campo político quando pensa que nessa condição não seria classificado como um cidadão: “a minha face árida não tinha volta, nela se verificava que eu já era menos que um cidadão. Como seria julgar uma mulher como eu, em quem faltam elementos que a incriminem ou a absolvam?” (NOLL, 2008, p. 173), o julgamento seria em relação à sua condição feminina ou seria em relação à sua cumplicidade pelos crimes cometidos pelo engenheiro? A dúvida instala-se cada vez mais. O real, o imaginário e a lembrança ficam cada vez mais diluídos nesse espaço/tempo da floresta de consciência e palavras. É preciso lembrar de que ele mesmo acredita que está ficando demente.

Nessa situação, o narrador analisa como se dá o seu gozo e percebe o quanto a sua ciência corporal aumenta:

Eu era um homem de sorte: quando o pior se instalava, me vinha do nada uma espécie de ciência. Nessas ocasiões alguém batia na veneziana, até que eu falava “já vou” e a abria para a dádiva do acaso. Nessas ocasiões eu me recuperava. E agradecia a um Deus como que aposentado. Um dedo enfiado no ponto de minha nova conformação corporal começava a me botar louca. Realmente era um gozo diferente do que eu estava acostumada a perceber na inteireza do meu pau. Um gozo mais intimista, rumo ao meu interior, mas vívido em um regime de constelações, nada linear, ao contrário do jato masculino, seguindo sempre em frente feito um batalhão de choque. Em minha nova conformação, o orgasmo deveria conhecer um queixume estranho. A penetração seria, para o que penetra, um ato de supremacia. O gozo do meu púbis novo abrangia mais gradações cíclicas do que epílogos transbordantes. As mulheres às vezes desertavam do ato buscando mais forças para o recomeço. Não fazia mal, porém, que meu corpo, já dentro da condição feminina, fosse às vezes arrebatado de si mesmo para viver a ficção de outra mulher que eu não conseguia comportar. (NOLL, 2008, p. 176)

Esse gozo é uma ficção também, ele estava procurando na normatividade a possibilidade de seu próprio prazer, mas não é nem mulher nem homem, ou seja, não poderia viver a “ficção de outra mulher”. A vulva perfurante finalmente se apresenta, juntamente com o agravo da fome que sente: “ao lado da fome, vinha-se definitivamente um prazer inenarrável com aquilo que se poderia chamar de nova versão de vagina”, sem saber ao certo como chamar essa genitália em formação, o narrador constrói a metáfora:

O que se formava entre minhas pernas constituía-se numa genitália inédita quem sabe, alguma coisa próxima a uma vulva, sem dúvida, mas guardando talvez algo masculino, ao se lançar para dentro, mas desejosa de possuir a função perfurante. Certo, eu já estava afastada do corpo com o qual nascera. (NOLL, 2008, p. 177)

Uma vulva com função perfurante, uma vulva perfurante, perfurada/perfurante, construída no imaginário do narrador. A não naturalidade desse órgão genital só pode se dar por meio da palavra, da imaginação, na fantasia. A ciência, que o narrador esperava um dia poder tornar o seu corpo tão funcional a ponto de poder gerar um filho, não conseguiu gestar a vulva perfurante e sua função é tão perturbadora para o narrador que ele precisa reavaliar o momento em que o engenheiro conseguiu retomar a sua potência sexual e foi substituído imaginariamente pela figura do filho no momento do ato sexual:

Quando meu filho me comeu pela frente, a minha genitália feminina ainda vivia de uns alvares. A fenda, que a partir de agora passava a me constituir, profunda, mostrava-se na época muito verde ainda. Quando foi isso? Ah, comigo tudo corria depressa demais. O que fora vivido em minutos virava um campo de abarcar décadas. Meu filho vivia numa flutuação típica das figuras angelicais, enquanto eu lhe trazia um transe maduro, próprio para medrar com ímpeto em seu corpo de nadador. Naquele dia já poderia dizer que eu me tornara mulher. E com meu próprio filho. (NOLL, 2008, p. 177).

O narrador encontra-se perdido em seu próprio corpo e é capaz de retornar no tempo e ali poder pela primeira vez e em atraso reconhecer que é uma mulher. Performativamente, o narrador, a partir desse reconhecimento, começa a se autoproclamar mulher repetidamente como a se convencer de suas conclusões: “comecei a gargalhar saudando os meus umbrais no prazer feminino. Aliás, já sou uma mulher, eu repetia e repetia, atuando como uma desatinada perante a suntuosa novidade” (NOLL, 2008, p. 179).

O narrador está, finalmente, com seu corpo materializado, pelo menos na imaginação, mas a dúvida ainda o persegue, falta fazer esse corpo ganhar importância, e pensa novamente na possibilidade de voltar ao seu corpo masculino, mas isso somente poderia acontecer se outro corpo servisse de apoio a sua transformação ou mesmo uma outra morte:

Seria possível nomear o algo disperso no tempo? Esse algo poderia ser apenas uma filigrana sonâmbula inserida nas imagens chapadas do entorno. Eu vivia de sutilezas. Precisaria encontrar logo o corpo de outro camarada, para com ele me materializar de novo ou iria me evadir para que o mundo reconhecesse a minha falta? (NOLL, 2008, p. 186)

E ao ficar ao lado do segurança, o narrador continua a repetir para si mesmo a sua denominação como “mulher”: “em mim havia uma única diferença dele, talvez até a meu favor: em vez de homem, eu já tinha me instalado definitivamente em um corpo de mulher”, até a ponto de convencer o outro de que é uma: “e, como mulher, precisaria dar conta da materialidade feminina, conhecê-la mais a cada semitom entre o clitóris e a vulva. Já podia passar como mulher por qualquer triagem de gênero” (NOLL, 2008, p. 187). A possibilidade de o narrador afirmar-se como mulher é paradoxal. Ele pode passar por qualquer triagem de gênero, que pode se resumir a uma verificação visual, mas a sua vulva é perfurante, um órgão ambivalente em contínua gestação. O narrador transgride as construções de gênero, não a favor do feminino, mas de sua própria polimorfia perversa ao criar para si um gozo inédito em seu imaginário, um gozo que é acima de tudo um jogo com a falha performativa das determinações de gênero.

Após o corpo do narrador tornar-se uma nação, como já visto, ele fica temeroso quanto a sua conformação corporal, principalmente pelo fato de que ainda não explorou todas as possibilidades de sua vulva perfurante: “eu ainda não tivera muitas oportunidades para gozar de fato no registro feminino. Ou era minha insatisfação crônica a me obstruir?” (NOLL, 2008, p. 191). E quando finalmente realiza o ato sexual com o segurança, sem ainda conseguir denominar o seu novo sexo, compreende então que seu corpo todo é seu órgão sexual:

Prontifiquei-me a encabeçar o ato, sim, tudo por minha conta. Para me fartar da propulsão enviada por aquelas vísceras. Se eu tivesse sorte, elas demorariam para responder. Abaixei minha calça, pegamos eu no pau dele, ele naquele terreno alagado entre as minhas pernas... Eu mesmo não saberia ainda dizer se era ou não uma xoxota. Xoxota como aquela de grandes lábios de minha prima em botão. [...] Nesse minuto me encontrava ali, guloso de novo, chupando o pau do segurança, enquanto ele tocava uma siririca naquilo que se formava em meu púbis. E eu nem sabia ainda que nome dar a esse novo sexo ao sul dos meus domínios. Começava a conhecer meu novo regime de tesão e a euforia ingrata de só agora fazer parte do hemisfério feminino. Um tesão agora se espalhando paulatinamente até as margens do organismo, em fluidos incessantes, em verdadeiras chispas. O meu corpo como um todo era um órgão genital. (NOLL, 2008, p. 194-195)

A nova forma de sentir prazer pelo corpo todo é uma revelação para o narrador. Seu corpo é tão imenso que se divide em hemisférios. O regime é o do tesão, certamente aprovado pelas criaturas que habitam o seu corpo. E tem fronteiras na forma das margens do organismo limitadas pelos fluidos. Entretanto, como havia

previsto após a cena do corpo-nação, ele sabe que o seu fim está próximo, previu no voo dos pássaros, na clareira, a sua morte.

Para finalizar o percurso de como a sexualidade do narrador de *Acenos e afagos* desenvolve-se por meio das palavras e pela metáfora da indeterminação representada pela “vulva perfurante” é preciso conectar a sexualidade com a rememoração. O narrador percebe que a dúvida sobre o seu sexo está relacionada com o fato da lembrança: “e enumerei depois as cenas que tinham me levado até aquele dia, boas e más. Se as coisas continuassem a me garantir certa seqüência, sem maiores atropelos, eu seria um homem de bem com sua própria história” (NOLL, 2008, p. 196). Uma sequência com causa e consequência não é possível de ser percebida em toda a narrativa, a aleatoriedade da combinação dos planos real, imaginário e da rememoração não permitem que o narrador seja esse “homem de bem” muito menos com uma “história própria”, o que faz com que o narrador denomine todo os fatos ocorridos até aquele momento de um “campo probatório”: “sempre acreditara, porém, que até uma data tal, eu teria de comer em um campo probatório. E depois teria de cuspir o excesso de veneno que em mim se avoluma. Mas para onde eu estava mesmo indo?” (NOLL, 2008, p. 196) e a resposta era certa: “fugia, fugia de qualquer história que quisesse me escravizar a meu passado remoto ou recente” (NOLL, 2008, p. 196), a fuga é uma ambiguidade, da polícia e da própria história, o que faz o narrador desejar ter uma outra história: “queria ter de fato a chance de renascer na figura de uma fêmea cabal” e todos esses fatos são constituídos somente pela impossibilidade do narrador de não ser ainda, mesmo após tantas afirmações, uma mulher: “não sei, os meus novos traços femininos ainda se misturavam a vários resíduos do macho que eu tinha sido” (NOLL, 2008, p. 196) e o reconhecimento não é possível para o narrador, somente o espelho poderia produzir tal fato: “que eu fosse logo para a frente do espelho e me reconhecesse como mulher completa, sem mais nenhum detalhe a ser finalizado” (NOLL, 2008, p. 196-197). A indeterminação cresce juntamente com a confusão dos planos na narrativa:

O motor que me induzia a caminhar ainda se gesta, enquanto um avião passava estrepitoso sobre a selva. Temia um atraso permanente para o meu crédito junto ao mundo feminino. E eu precisava aprender a empunhar uma arma. Os homens da Polícia Federal deveriam estar apertando o cerco. Mas para pegar em armas se fazia necessário estar com meu sexo concluído, estabelecido e confirmado de uma vez por todas. Como poderia um ser de sexo inconcluso usar a arma com lógica? Afinal, o cara de sexo impreciso tende a ser confuso, inoperante, com uma rarefação mental digna de sua indeterminação genital. (NOLL, 2008, p. 197)

Escolher entre homem ou mulher para se expressar não é uma maneira de romper com as cadeias de citações, somente a ironia do “cara de sexo impreciso” ser “confuso”. Por isso, a indeterminação na forma da rarefação não somente da identidade, mas também de sua própria mente é o local de atuação do narrador, é o seu mundo possível.

O narrador dá-se conta do quanto poderia estar mentalmente afetado por todo o processo: “Eu estava a cada dia mais demente. Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação” (NOLL, 2008, p. 169). O mundo de fora é o plano real da narrativa e o dentro os planos imaginário e da rememoração. A incapacidade de manter-se ligado a qualquer um desses planos é denominada pelo narrador de demência. Mesmo assim, o narrador apoia-se nesse fato: “precisava, no entanto, me manter nesse centro diluído, indefinido, impreciso, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para o fora, ou só para o dentro” (NOLL, 2008, p. 169).

O narrador não deseja nem a realidade, nem a imaginação, nem mesmo a sua rememoração, nem fora nem dentro. O que realmente deseja é somente a exploração das possibilidades de seu prazer: “a expansão desordenada do dentro poderia virar metástase, criando o império da deformidade, da loucura pura e simples” (NOLL, 2008, p. 169), a sensação é de que seus devaneios e sua rememoração libidinal crescem como um câncer dentro de si e se espalham na forma de metástase, justificando a deformidade de seu corpo-império. Mesmo assim, o narrador não deseja somente o dentro: “ia então me apegando a pequenas coisas do lado de fora para não me afogar em minhas próprias águas. Às vezes eu me aproximava dos elementos de fora tentando captar alguma nitidez” (NOLL, 2008, p. 169), são essas pequenas tarefas: preparo de refeições, ir comprar a carne num matadouro, visitar o lago, meditar, olhar para o espelho que mantém o plano real funcionando, experiências esvaziadas: “eu parecia então um passarinho, coletando em volta com o bico miolos de pão. Eu era assim, um passarinho, talvez, mas bronco de alma” (NOLL, 2008, p. 169). A realidade e vivência que aparentemente podem ser compartilhadas não são grandiosas, são miolo de pão. A figura do passarinho somente reforça a ideia de que ele é simples e bruto, mas de dentro dessa ignorância para a vida cotidiana, rodeado de realização de seus desejos, há uma profunda ciência no uso da palavra: “hoje quem sabe eu extraísse daqui de dentro certas ondas cerebrais para dividi-las com o sol,

tentando assim formular outros mundos possíveis, com novos ritmos, prelúdios, novas seqüências e ocorrências, novos desfechos e armadilhas” (NOLL, 2008, p. 169-170).

Assim é a narrativa de *Acenos e afagos*: formulação de novos mundos possíveis. Entretanto, esse mundo não é e nem poderia ser ideal, tem novos desfechos como também armadilhas, é sem remédio, *phármakon*. Ambivalente, pois não há como escapar da palavra da mesma maneira que somente a palavra pode oferecer as inimagináveis explorações corporais que importam/materializam.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversos pesquisadores abordados nesta pesquisa demonstram que o projeto estético de João Gilberto Noll parte da relação de seu narrador consigo mesmo, com o outro e com a cidade. Em sua série literária é possível observar um aprofundamento destas relações a cada obra. *Acenos e afagos* representa não só o aprofundamento, mas uma mudança no sentido dessas relações por meio da indeterminação e da ambivalência.

O narrador de Noll, na maioria de seus escritos, usualmente em primeira pessoa, fala interminavelmente de si e de seus desejos. Esses obviamente constroem-se em torno do outro, ora como objeto físico, ora como objeto internalizado devido a esse outro ser também só escrita, como o próprio narrador. Ou seja, é um outro construído dentro de seu mundo interno ou imaginário e que proporciona ao narrador uma vivência pelas palavras, uma possibilidade de se relacionar consigo mesmo pela diferença diante do outro.

A satisfação sexual do narrador de *Acenos e afagos* parece-nos estar restrita à sua rememoração e à sua imaginação. Ela não está de fato atada à presença real de um outro, pois o plano real da narrativa não lhe oferece muitas oportunidades de gozo devido à crueza do mundo, que deseja que o narrador seja um homem normativo, e, finalmente, à falta de referencialidade constituída pelas contradições do discurso da norma. Noll, nas poucas oportunidades de prazer oferecidas pelo plano real, denuncia essas contradições. É o caso do narrador que busca o prazer na rua, na sauna, com o garoto de programa que o leva a sua primeira morte ao mesmo tempo que procura seguir o caminho do pai, o da vida normativa.

O espaço urbano impõe os seus limites à ação do narrador pelas normas sociais, principalmente em *A fúria do corpo*, em *Berkeley em Bellagio* e em *Lorde*, como vimos nos exemplos utilizados no desenvolvimento do nosso trabalho. Em *Acenos e afagos*, o espaço urbano é debatido até ter o seu poder questionado, abrindo a possibilidade para outros espaços menos centrais serem representados. *Acenos e afagos* joga com essa possibilidade por meio do mundo imaginário criado no interior do narrador, em que o si mesmo já não se reconhece pela sua transformação e sofre constante reelaboração interna devido ao seu desejo ser uma fome que não passa. O outro pode não existir de fato nesse mundo imaginário e é simplesmente aquilo que as palavras podem apresentar, como é o caso do engenheiro. Ele realmente resgatou

o narrador da cova? Ou toda a narrativa após o resgate do túmulo não passa de um devaneio demente do próprio narrador em seu leito de morte no hospital? Não há resposta e ela não é necessária. O narrador está sozinho em sua fantasia com suas palavras e é nesse espaço que o desejo pode ser explorado sem qualquer limite, como explica Marcuse. A cidade e o seu poder limitante em *Acenos e afagos* são reduzidos a uma imensidão florestal do interior de Mato Grosso ou ao próprio corpo do narrador quando se torna uma nação imaginária para criaturas livres de qualquer determinação, criadas no seu próprio púbis.

A diferença entre o sagrado e o profano, outro ponto do projeto estético de Noll, se apresenta não mais vinculada a uma questão religiosa, como era o caso em *A fúria do corpo*, mas contra tudo aquilo que pode ser sacralizado utilizando a linguagem. A norma gramatical, o templo sagrado da língua, estabelece também muitas normas sociais: basta observar, por exemplo, o longo debate sobre o uso de um gênero neutro na língua portuguesa e o quanto ele ofende a masculinidade melancólica. A profanação, a nosso ver, é uma forma utilizada pelo narrador de Noll para deslocar em sua escrita o binômio sagrado/profano, representado em seu desejo de ser um deus, seja ele qual for, uma vez que não mais acredita na divindade judaico-cristã, e revelar a sua face feminina e diabólica. A profanação do templo sagrado da gramática também aparece na capacidade do narrador de fazer os performativos de gênero falharem em muitos momentos. Isso se dá pelo questionamento quanto à existência de algo próprio do homem e da mulher; pela utilização precisa ora do masculino ora do feminino para tratar de si mesmo; e pela escrita do romance em só parágrafo longo.

Noll é, de fato, um dos filhos pródigos da linguagem como sugere Santiago: o escritor, ao retornar para a casa do Pai, não se compromete com a promessa de que poderá assumir o seu lugar, receber a sua herança, assumir ele mesmo a voz e poder falar por si próprio. O que possibilita para Noll desejar que seu filho, a sua obra, possa falar por si próprio e falar interminavelmente sem o direcionamento da intenção pelo pai. O que abre a possibilidade para nós, pesquisadores, de explorar a multiplicidade dessa fala desejosa de não ter pai por meio de nossas reflexões diante da literatura. O discurso literário é performativo por excelência, não por ações feitas com as palavras, mas por demonstrar constantemente que o enunciado performativo pode falhar e ser infeliz. A infelicidade de um performativo é o que cria a própria literatura e permite questionar a norma da linguagem em uso social. Ou, como Derrida explica: a literatura é um parasita nos enunciados performativos, um não pode existir sem o

outro. Um só tem sentido por meio do outro. A literatura depende do discurso social para existir ao mesmo tempo que o discurso social é construído e desenvolvido pela função poética da literatura.

A exuberância da prosa de Noll expressa a possibilidade de sua escrita falar aparentemente sem um objetivo específico. Como visto nas reflexões sobre o neobarroco, esse fato não é gratuito. A linguagem neobarroca é uma revolução contra o pai, é saber que em si contém a possibilidade de ainda muito significar e não se deixar determinar pelos grandes discursos performativos. A luta é contra a realidade e suas normas, contra a referencialidade por meio do esvaziamento da linguagem e pela multiplicidade do significado.

*Acenos e afagos* difere dos outros romances de João Gilberto Noll também quanto ao uso da linguagem neobarroca. O neobarroco de *A fúria do corpo*, exuberante na quantidade de palavras, na falta de pontuação e na indiferenciação das vozes, é mais comedido em *Acenos e afagos*, mas não menos ousado. O romance, forma que só avança pela sua própria ruptura, aprofunda-se pela mudança em *Acenos e afagos* do foco do romance de formação de um sujeito, mas de um sentimento próprio do humano: o desejo. Esse desejo se liberta e ganha a possibilidade de tornar-se sujeito e descobrir que não pode fazer isso sem os mesmos problemas de qualquer subjetivização.

O narrador ao falar de seu desejo, encontra na rememoração uma possibilidade de permitir que ele flua sem as amarras sociais. Tal rememoração que parece desimportante para *A fúria do corpo*, é prolixa em *Acenos e afagos*. Naquela esquece para recordar, nesta recorda tão bem que o narrador chega a destacar como está o tempo/clima em cada relação sexual. O foco das rememorações está sempre atado ao desejo, pois esse discurso erótico relembrado é o refúgio do narrador de *Acenos e afagos* para a realização polimorficamente perversa de seu prazer.

É na sexualidade que encontramos a maior diferença entre os romances de Noll: a realização sexual nos outros romances, mesmo não sendo totalmente satisfatória, é constante e variada. Em *Acenos e afagos* a satisfação é mais interna do que externa. É na fantasia, no prazer sem objeto, na polimorfia perversa, que o narrador encontra satisfação. E é preciso observar que o narrador encontra satisfação, mas não saciedade. Ele possui uma fome que não passa, que não tem cura. O narrador reclama que não tem um corpo para traduzir a sua fome de palavras. Uma fome por significados ainda não explorados pela erotização da palavra.

Como já afirmamos, *Acenos e afagos* é um romance sobre as palavras. A palavra, neste romance, tem o seu significado questionado a todo momento até o seu esgotamento. Por exemplo: o narrador, no submarino, expõe a falta de certezas nesse espaço e permite-se refletir sobre os mistérios do mar:

Antes eu poderia oferecer o meu silêncio aos mistérios do mar. Os mistérios devem gostar de não serem nomeados. Sua força vem do esgotamento do léxico. Por isso são mistérios, se escondem no outro lado da expressão. Ali, os canais do eu ficariam obstruídos para qualquer curiosidade malsã. (NOLL, 2008, p. 29)

Gasta-se performativamente todo o poder de nomear as coisas até o esgotamento do léxico e, mesmo assim, o mistério ainda permanece no outro lado da expressão, longe do “eu”, uma representação do pai do *logos*, que poderia explicar a intenção da palavra pelo ato da fala.

*Acenos e afagos* é uma escrita no sentido derridiano. O roteiro do desejo construído nesse livro-parágrafo é longo. São diversas explorações de significados possíveis na gradação do desejo, entre acenos e afagos. Mesmo assim, parece que há muito a se escrever sobre o desejo, daí sua forma em espiral: a cada renascimento do narrador uma nova exploração do desejo é possível a partir de um novo corpo, de um novo sexo, de uma nova possibilidade de gozo. Por isso, há também a possibilidade para novas leituras críticas desse romance por outras abordagens, por outras teorias.

Noll é hábil em construir a gradação desse desejo do título à minuciosa escolha entre as palavras aceno, agrado e afago no desenvolvimento do seu romance. Às vezes, o narrador duvida se deveria somente fazer um aceno, se tem permissão para agradar ou afundar-se no afago. Entre um e outro, o desejo se revela, mesmo não chegando aonde quer chegar. *Acenos e afagos* não é sobre satisfazer o desejo, mas sobre a fome insaciável. Sobre o princípio do prazer que não se satisfaz a não ser quando atinge o seu limite, a morte. A relação entre Eros e Thanatos, como Marcuse a explorou, dá-se ao fim do movimento do desejo na forma da morte: o estado de não desejar mais. Entretanto, para o narrador de *Acenos e afagos* esse detalhe não é importante, a morte é só mais uma oportunidade de começar a viver novamente. O desejo pode acabar para uma versão desse narrador, mas continua numa próxima. A escrita-*logos* de Noll recusa o pai e continua incessantemente a significar em sua ausência.

O pai, a lei ou a norma, aparece na forma da “causa brasileira” ou na figura do engenheiro e é preciso lidar com esses percalços no seu roteiro do desejo. O narrador, a pedido do poder, entrega uma doação, mas suplementa-a doando junto a sua relação com o Estado, o seu casamento monogâmico, a sua memória e até seu corpo físico e masculino com o objetivo de liberar o seu corpo-imaginação dessas amarras sociais e tentar saciar a fome sem remédio. Mesmo assim, na imaginação, o narrador precisa se submeter ao poder, precisa ironicamente mudar o seu corpo em função da cozinha da casa de Mato Grosso e do desejo do engenheiro por uma mulher fálica. O narrador tenta traduzir a figura da mulher sem sucesso, a citação de gênero não tem utilidade para o narrador e ele precisa inventar uma mulher para ser. O engenheiro da imaginação do narrador não quer aquela mulher da norma, restrita somente ao prazer do pai e a sua função procriadora. O narrador torna-se, então, uma outra mulher: a mãe primordial após o parricídio e com função dupla, mãe e amante. Ele quer ser essa mulher que reúne em si todo o poder criador livre de qualquer restrição para si ou para os outros e todo o prazer.

A mulher que o narrador deseja ser só pode ser construída por meio de performativos falhos. Os performativos, enquanto tentativa de reprodução do mesmo significado em contextos diferentes, falham porque estão afastados da supervisão do pai. A consciência de que os performativos falham e, mesmo assim, continuam a produzir significados, é o que faz o tempo e o espaço do narrador intermináveis. As metáforas para esse tempo-espaço são diversas no romance: irmãos na eternidade, trânsito maluco e duração interminável. O narrador pode fazer qualquer coisa com a linguagem dentro desse espaço e desse tempo, encolhidos, que é sua imaginação. A duração interminável do desejo é possível dentro da fantasia, pois não tem limite de espaço, de tempo, de sujeito ou de objeto. É um remédio amargo para a fome do desejo por palavras, é um suplemento perigoso, pode ser remédio, pode ser veneno. Entretanto, como já dissemos, a morte não é um problema na imaginação do narrador de *Acenos e afagos*, ela é a possibilidade de um recomeço para uma nova exploração do desejo.

A linguagem neobarroca é uma forma eficaz para a escrita de Noll. O neobarroco debate o poder do nosso tempo: o capital e sua produtividade baseada no princípio de desempenho. O capital, mesmo tentando assimilar toda a discursividade para continuar produtivo, não consegue dar conta de todos os corpos e é forçado à negociação dos saberes pelos sujeitos oprimidos pelo seu poder. A solução possível

para esse problema é oferecida por Butler: perverter a lei de dentro. O narrador consegue realizar este feito com a ironia, a ambivalência, a sua fome alimentada pela erotização das palavras, a impossibilidade de existir somente um significado. Dentre todas as possibilidades do neobarroco, é o barroco à brasileira que interessa mais ao narrador, é aquele barroco carnavalesco que já é transgressão por princípio, ou seja, já não é o significado original de barroco.

O narrador de *Acenos e afagos* gosta das palavras, mas gosta de verificá-las no espelho, onde elas parecem ser a mesma coisa, mas não são. A cada mirada no espelho, o narrador encontra o seu corpo transformado, e é diante do espelho que o narrador experimenta o gozo novo produzido pela sua vulva com função perfurante. O corpo em constante transformação, nunca acabado, representado na forma da vulva perfurante, materializa e importa em sua incompletude. É esse corpo-escrita que produz constantemente resistência contra a lei do pai. Esse corpo preparado lentamente pelas palavras aquosas de sua transformação é constituído de ambiguidade e ambivalência, é produzido na fantasia e no desejo, gradualmente entre acenos/sinalização, agrados/aproximação e afagos/aprofundamento. O roteiro da transformação, na luta contra o performativo que quer ter sucesso, contra a “causa brasileira”, contra o engenheiro, contra o seu próprio passado, contra o seu filho transformado em lobo pela mata ou contra o segurança não é um caminho reto até uma sexualidade polimorficamente perversa. O roteiro do desejo é tortuoso pela própria internalização do poder, contra a qual todos nós precisamos lutar no nosso mundo interior.

É por isso que o corpo-nação do narrador de Noll também é uma metáfora e metonímia desse roteiro. Em seu corpo, tornado espaço imenso, as criaturas chegaram ao fim ideal da narrativa da civilização pela libertação do Eros de Marcuse: o trabalho foi sublimado em jogo. E, lembremos, as criaturas brincavam sem determinação. Elas sugavam e devolviam para o corpo do narrador, de forma escatológica, o fruto de sua própria produção, sustentando uma nação que não lhes entregava o recibo antes de cobrar a doação, que não lhes dava a vida antes de obrigar o agradecimento. Isso, contudo, só é possível no púbis do narrador. Fora desse mundo de fantasia, ele leva três tiros; perde cada um dos sentidos até restar somente a palavra para terminar a narrativa com um novo começo.

Percebemos que o narrador de *Acenos e afagos* não tem uma esperança a oferecer ao leitor. O que ele pode fazer a cada volta da espiral de vivências é imaginar

“outros mundos possíveis” e nos oferecer uma outra forma de imaginar o nosso próprio mundo. É o que resta: repetição em diferença. De tanto repetir a mesma narrativa entre homem e mulher, em algum momento, pode acontecer a diferença e um outro mundo possível surgir, até mesmo fora da fantasia, um lugar onde as criaturas do corpo-nação, possam existir sem as determinações de gênero ou, pelo menos, um lugar onde o prazer é, antes de tudo, polimorficamente perverso.

Como colaboração à fortuna crítica de João Gilberto Noll, nossos argumentos levantam mais indagações do que respostas ou soluções. Ou melhor, convidam o leitor nolliano a reflexões. Noll exalta as ambiguidades e a ambivalência em sua escrita, por isso, é preciso lembrar que ter a esperança de existir um outro mundo possível não deve instalar a paz. Não há transcendência. A luta de dentro do poder é constante. Em novos contextos, a força do performativo continua a recriar força. Novas rupturas, novas falhas do performativo deverão ser colocadas em debate mesmo que elas tenham sido produzidas pelos corpos das minorias. Não há vencedor nessa batalha pelo poder porque o pai do *logos* é indecidível, ele está presente e ausente ao mesmo tempo. O mais importante: o pai do *logos* não para de falar, segundo Derrida. Ele é parte do remédio amargo a ser tomado: *phármakon*. Desta forma, é preciso deixar o pai falando e prestar atenção na escrita-*logos* significando e ressignificando a cada ciclo do poder, longe da supervisão desse pai. A proposta para lidar com a linguagem e o seu poder dá-se pela libertação do desejo por meio do jogo erótico produzido pelas palavras, num jogo, aparentemente, sem fim e sem finalidade.

A literatura é em si esse próprio jogo de finalidade sem fim, mas a nossa leitura não. Enquanto pesquisador, nos posicionamos. Linguagem, poder e desejo se relacionam na luta constante entre a libertação do desejo e o poder estabelecido por meio da linguagem. Nem mesmo dentro de nossa própria imaginação estamos livres desse poder, porque sem ele não nos tornamos sujeitos. Isso não significa que precisamos nos submeter. Tomamos consciência desse poder e tentamos produzir a perversão de dentro dele com as nossas palavras, com a nossa contribuição para a fortuna crítica de Noll, na forma da ambivalência. Nem palavra final sobre o romance, nem reflexão vazia sobre a literatura de Noll. O narrador de *Acenos e afagos* debate sobre como é o prazer para o homem e para a mulher e nos oferece no lugar uma possibilidade de sentir prazer de forma polimorficamente perversa, sem objeto, com o seu novo órgão sexual ambivalente, a vulva perfurante. Isso nos mostra, num determinado sentido, que a literatura pode ser sem finalidade, contudo, a nossa leitura

tem um fim. A finalidade é explorar o próprio roteiro do desejo do narrador e tentar aprender com ele como produzir deslocamentos diante de velhos binômios sociais que nos determinam em um percurso que não se encerra e nos convida continuamente a percorrê-lo.

## REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVEDO, Estevão. **O corpo erótico das palavras**: um estudo da obra de Raduan Nassar. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1987.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BITTENCOURT, Graciela Pinheiro. **Corpos indomáveis, sujeitos dionisíacos**: experiência, corpo e subjetividade na obra de João Gilberto Noll. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BUTLER, J. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 2011.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. Routledge: New York, 1997.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CALLADO, Maria Amélia Castilho Feitosa. **A sinfonia do corpo**: análise de *Acenos e Afagos* de João Gilberto Noll. Curitiba: Appris, 2020.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei** – o “fundamento místico da autoridade”. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GINZBURG, Jaime. Narrativas sem divisões de parágrafos em Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e Samuel Rawet. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 121-136, jan./abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2018.32544>.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 12 out. 2022.

JIMENEZ, Michele de Oliveira. **Ressurreição e Acenos e afagos**: um estudo das masculinidades em Félix e João Imaculado. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2011.

LAWRENCE, David Herbert. **Mulheres apaixonadas**. Trad. portuguesa Cabral do Nascimento; adaptação Ruth Biasi. São Paulo; Abril Cultural, 1979.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MATA, Anderson Luís da. À margem da BR: imagens do nacional no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. **Fora do retrato**: estudos da literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2012. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=ImWpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA13&dq=%C3%80+margem+da+BR:+imagens+do+nacional+no+romance+brasileiro+contempor%C3%A2neo+&ots=x\\_fyoYd64S&sig=jdd9ww8mEdl7oJ85CtjwkP\\_913Y&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%C3%80%20margem%20da%20BR%3A%20imagens%20do%20nacional%20no%20romance%20brasileiro%20contempor%C3%A2neo&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=ImWpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA13&dq=%C3%80+margem+da+BR:+imagens+do+nacional+no+romance+brasileiro+contempor%C3%A2neo+&ots=x_fyoYd64S&sig=jdd9ww8mEdl7oJ85CtjwkP_913Y&redir_esc=y#v=onepage&q=%C3%80%20margem%20da%20BR%3A%20imagens%20do%20nacional%20no%20romance%20brasileiro%20contempor%C3%A2neo&f=false). Acesso em: 13 out. 2021.

NASCIMENTO, Evandro. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 2001.

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. 2016. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2016.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003.

NOLL, João Gilberto. **Lorde**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

NOR, Gabriela Ruggiero. **Narrativa e indeterminação**: uma leitura de *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

NUNES, Tânia Teixeira da Silva. **Corpo e alegoria**: João Gilberto Noll – Walter Benjamin. Niterói: EdUFF, 2011.

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

SANTIAGO, Silviano (Sup.). **Glossário de Derrida**; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

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

SANTOS, Aline Costa dos. **Escrita-desejo em Acenos e afagos, de João Gilberto Noll**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

SILVA, Sandro Adriano da. **Acenos e Afagos**: o romance *queer* de João Gilberto Noll. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALLE, Diego Gomes do. **João Gilberto Noll e a estética do não-eu**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.