

# A CÉU ABERTO:

## A POÉTICA DA TRANSGRESSÃO

Shirley

DE SOUZA GOMES CARREIRA

*A céu aberto é um romance que traz no bojo o signo da transgressão. Ao lê-lo, dificilmente um leitor dirá de imediato: “Gostei” ou “Identifiquei-me com ele”. É um romance que trabalha incessantemente a sensação do choque e do espanto.*

A narrativa começa com a iniciativa de um garoto abandonado de levar o irmão doente ao *front* de batalha em busca da ajuda de seu pai general. A partir daí o leitor é levado a acompanhar o protagonista-narrador através de todo um percurso de vida, no qual o real e a fantasia se misturam, onde o passado e o presente se confundem.

O contexto de uma guerra indefinida, em um país não identificado, permeia o discurso de um narrador anônimo. A forte presença dos impulsos sexuais, na maioria das vezes satisfeitos, física ou mentalmente, em relações homossexuais, é acompanhada de um vocabulário prosaico, que, ainda que faça parte do cotidiano das pessoas, agride, quando incorporado ao texto. Essa sensação de choque nos parece proposital, parte de um conjunto de transgressões que a narrativa constrói.

A “pós-modernidade” do texto de Noll está, de uma certa maneira, mais próxima do que Fokkema<sup>1</sup> denomina “early postmodernism”, do que do pós-modernismo de conotação política definido por Hutcheon<sup>2</sup> na *Poética do pós-modernismo*. Este ensaio propõe a leitura do texto de Noll à luz de uma estética pós-modernista de contornos próprios, construída sobre a transgressão de paradigmas, os quais tanto podem ser nitidamente modernos quanto pós-modernos, pois a escrita de Noll foge a todas as regras, constituindo-se em um discurso da estranheza, do atípico, do inesperado.

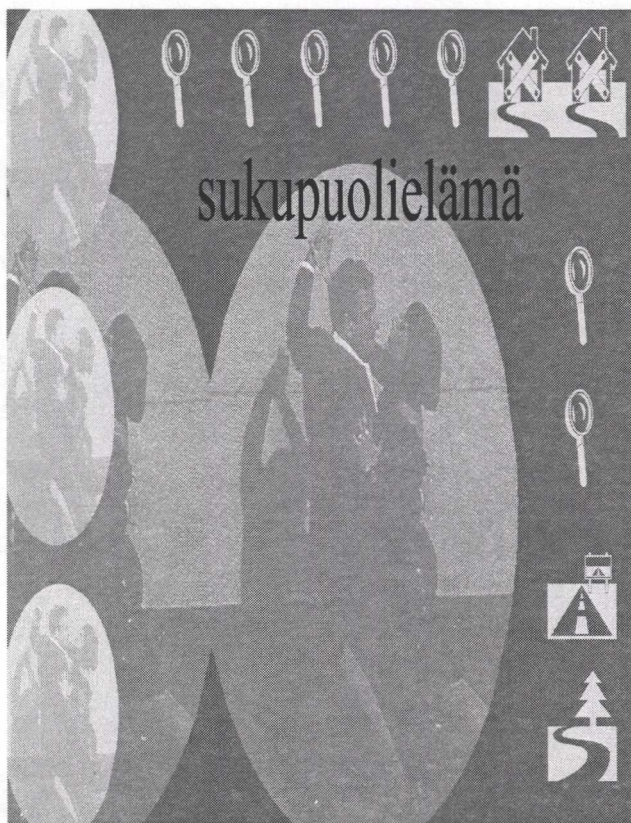


Ilustração Carolina Tapia

## *O discurso das transgressões* *A transgressão espaço-temporal*

Ao analisar as relações entre o modernismo, o existencialismo e o pós-modernismo, Fokkema estabelece uma linha de distinção entre uma primeira fase do pós-modernismo- early postmodernism- fundamentada em John Barth e Ihab Hassan, e uma segunda fase, que tem nas teorias de Lyotard, Jameson e Hutcheon, dentre outros, seus textos fundadores.

Na primeira fase, cuja imagem multifacetada é resumida por ele através da expressão “anything goes”, descobre-se que a literatura chegou ao ponto de exaustão: não há mais histórias a serem contadas. O escritor terá que descobrir novas formas de contar aquilo que todos já sabem. A segunda, por outro lado, vê na retomada do passado textualizado, relido sob a ótica contemporânea, um comprometimento político e ideológico.

Fokkema levanta a questão da ausência de comprometimento, não como um retorno à primeira fase, mas como uma forma de questionamento à segunda, tomando como exemplo textos literários que se voltam para problemas que constituem a base filosófica do existencialismo, vendo neles um desafio ao comprometimento político que tem sido endossado por muitos autores e críticos. Na verdade, ambas as linhas pós-modernas levam a um rótulo, tornando-se, portanto, insuficientes.

Essa reflexão se faz necessária quando se tem pela frente um texto de Noll. Como observa Ildeber Avelar<sup>3</sup> em *Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos*, ao longo da década de setenta as narrativas brasileiras giravam em torno de militantes perseguidos ou de jornalistas que revelavam as verdades censuradas e o discurso de Noll foi recebido com estranheza, dada a sua atmosfera de aniquilação, de decomposição.

O texto de Noll parece fundido no que há de mais banal no cotidiano, no que há de mais comum e, assim mesmo, mais distante do que se espera encontrar em um texto literário. Nisto reside a singularidade do

seu texto, nessa paradoxal característica do reconhecimento e da rejeição que desperta no leitor.

Assim como em romances anteriores, A céu aberto é a expressão de um narrador cuja identidade não é definida, que relata experiências sem qualquer estrutura temporal, numa sucessão de situações que impedem o leitor de separar o que é, de fato, realidade na diegese, do que é imaginário.

Essa indefinição da temporalidade já se faz adivinhar no início do romance:

*“Eu gritei. Tive um pesadelo quando sonhei com a minha escola. Tive um pesadelo no meio da noite. E vi umas estrelas piscarem por entre as folhas da janela entreaberta.*

*Sacudi o meu irmão na cama ao lado e perguntei se ele ouvira as badaladas do sino ao meio-dia... ao meio-dia de ontem ou de hoje?, eu mesmo perguntei distraído.”* ACA,9

Igualmente imprecisa é a estruturação do espaço. Em *Story and Discourse*, Seymour Chatman<sup>4</sup> afirma a diferença entre o espaço da história e o espaço do discurso, dizendo que o espaço da história é aquele que o leitor cria com base nas percepções das personagens ou nos relatos do narrador, enquanto que o espaço do discurso é o “foco da atenção espacial”, a área para a qual a atenção do leitor é direcionada pelo discurso. Em linguagem cinematográfica seria o que conhecemos por *close*.

Partindo dessa definição, verificamos que o espaço da diegese é geograficamente impreciso, que alterna espaços urbanos com paisagens rurais e mesmo com o oceano. Assim como em romances anteriores, o narrador-protagonista empreende uma viagem e todo o texto é permeado por uma atmosfera de transitoriedade.

As poucas referências espaciais dadas levam a lugares que, na maioria das vezes, fazem parte da diegese, mas não do mundo geográfico do leitor, contribuindo ainda mais para a sensação de indefinição.

O primeiro espaço ao qual o romance alude é a “casa” , que recebe conotações conflitantes:

“O meu irmão parecia pálido e pensei que no dia seguinte eu o levaria a correr por todas as campinas, para que voltasse para casa corado.” ACA, 10

Nessa passagem a palavra tem a conotação de lar, que, no entanto, desfaz-se na página seguinte:

“Lembrei-me que acordávamos mais uma vez com aquela bruta fome. E hoje eu não poderia rondar com o meu irmão pelas ruas da cidade pedindo dinheiro aos passantes, porque o meu irmão precisava antes ficar bom, a gente precisava naquele dia era ir até a frente de batalha e pedir ajuda ao nosso pai, sei lá, uma vaquinha entre os soldados para comprar remédios para o garoto, que estava ardendo em febre naquela cama suja do pardieiro que encontráramos vazio fazia tempo.” ACA,11

Gaston Bachelard<sup>5</sup> , na *Poética do espaço* , concebe a casa como uma imensa casa cósmica, que assume uma dimensão metafísica que abrange a existência humana. A decomposição do signo “casa” remete metaforicamente para a decomposição do eu.

Assim como a casa que é apresentada ao leitor não passa de um lugar de itinerância, tomado por empréstimo, o “eu” que se instaura através do narrador-protagonista também é um eu itinerante, que se decompõe a cada nova imagem que assume.

Ao começar a viagem, o narrador busca descobrir a localização do *front* de batalha. A referência que obtém só faz sentido no âmbito da narrativa, pois não encontra referência no mundo geográfico do leitor:

“Foi prático: disse apenas que pegássemos a estrada rumo à região de Larvaugusta e que depois de caminhar sempre por ela, umas duas horas mais tarde, surpreenderíamos à direita no horizonte uma fumaça constante vinda do acampamento militar.”

ACA, 15

O acampamento dos soldados, à beira de um rio, é igualmente impossível de identificarse em termos de localização, pois sua única marca é uma fumaça em forma de folha. A atmosfera de irrealidade é reforçada pelo texto:

“Naquele lugar à beira do rio havia uma natureza descomunal para um simples bosque, monumentais copas produziram a impressão de uma selva artificial, escusa.” ACA, 23

A mutação dos espaços está associada à mutação das personagens:

“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. Não, o meu irmão não morreria naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar.” ACA, 76

A casa surge novamente como signo da completude do “eu” subjetivo em oposição aos espaços em que o narrador-protagonista transita. A cabine do navio e o porto de Maia são igualmente lugares de passagem. A trajetória da personagem não se apóia na verossimilhança do espaço, pois fica, ao longo do texto, uma interrogação: seria essa uma trajetória vivida ou imaginada?

A trajetória começa com a personagem ainda jovem e termina quando ela atinge a idade madura. A itinerância da personagem pressupõe a passagem do tempo; mas que tempo, se a temporalidade também é transgredida, na medida em que, no turbilhão de acontecimentos narrados, não se distingue o real da fantasia?

O texto de Noll não contém a profusão de referências históricas típicas do pós-modernismo literário, que inserem um contexto para a sua posterior subversão. Avelar identifica essa abundância de

referentes com a poética da saturação, que faz uso de uma estratégia restitutiva-simbólica, enquanto que textos como os de Noll identificam-se com a poética da rarefação, inventando uma estratégia destitutiva-alegórica.

Avelar vê no anonimato das personagens de Noll indícios de um universo ficcional em permanente mutação.

*“El anonimato de todos los protagonistas -narradores de Noll, no es más que un índice, entre varios otros, del desmoronamiento de un modelo de experiencia basado en la singularidad del nombre próprio. La existencia del nombre próprio depende fundamentalmente de la repetición, de la ley de iterabilidade que caracteriza la firma(...) lo que la ficción de Noll se propone imaginar es un mundo donde la repetición – y por tanto la diferencia- han sido ya completamente abolidas. Nada se repite porque la experiencia se arrastra en la progresión indiferenciada de la esquizofrenia: y naturalmente, en el interior de una experiencia ya no articulada por una repetición remisible a una firma, ya no tiene sentido hablarse de diferencia(...) en Noll la instancia sintetiza dora de esa dialéctica [repetición/ diferencia] - el sujeto- ya no existe en cuanto tal, o há pasado por una transformación tan radical a punto de volverse irreconocible.”*  
BDYCSN Avelar(1994)

Essas personagens sem nome, em constante mutação, que habitam o universo ficcional de Noll, são seres cuja memória se encontra em processo de decomposição, à caminho da inexistência. Sua configuração distancia-se, uma vez mais, do sujeito pós-moderno, uma vez que a memória, como mecanismo sintetizador da dialética repetição/diferença, constitui a singularidade desse sujeito.

Assim é que o narrador-protagonista de *A céu aberto* fala de lembranças, de passado, de um modo complexo, que se mostra como infrutífera tentativa de converter a totalidade da experiência passada em material narrável. Essas experiências – realidade ou fantasia- surgem no texto fragmentadas, como instâncias de uma memória que se esvai. Todos os dados que contribuem para a constituição da memória- datas,

precisão temporal, diacronia- são dissimulados ou omitidos, no intuito de quebrar a noção de temporalidade.

*“Foi na noite da tormenta tropical, eu lembro, eu e o meu irmão encontrando-nos sentados no chão do salão paroquial com os outros flagelados, quando um homem bem entrado nos cinquenta tocou a minha cabeça e perguntou pelo meu pai.”* ACA, 24

O estado de esvaziamento da memória está, portanto, relacionado à construção de uma espaço-temporalidade movediça e tão indefinida quanto a identidade do narrador.

*“Não sei mais me concentrar(...) Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois.”* ACA,81.

O narrador-protagonista reafirma a indefinição do tempo e sua associação com a memória no romance de modo significativo:

*“...sentia que estava prestes a perder minhas regalias de menor, embora não soubesse direito o ano em que eu nascera, o meu pai nunca se preocupou com essas coisas de registro...”* ACA,21

*“Estou como se velho, pensei de um golpe, mas ainda não sei que idade me dar...”* ACA,49

A guerra, que serve de pano de fundo ao romance, é igualmente indefinida:

*“... e eu aqui agora de farda, caçado para a condição de soldado numa guerra a que nem sabia que nome dar. Ora todas as guerras tem nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coréia, Paraguai...”*

“Clarear o entendimento” é precisamente o

que o romance evita, primando pela nebulosidade, pela atmosfera de sonho e devaneio.

*“... eu já sentia sim no meu corpo inteiro uma desconfiança brutal em tudo o que eu passara a ver desde que vi meu irmão vestido de noiva ou de fêmea na primeira comunhão não sei...”*

ACA,63

A compressão da espaço- temporalidade, a redução da memória a um estado de percepção esquizofrênica do mundo é enfatizada na passagem a seguir:

*“... fosse qual fosse meu espaço natal, existissem ou não aquele velho escroto do meu pai aquela guerra de pilantras o meu irmão vestido de fêmea em primeira comunhão, aquilo tudo, confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta.”*

ACA, 66

A percepção difusa da espaço- temporalidade equivale à fusão com diversos outros, não dissociáveis entre si. A busca do irmão traduz-se pela busca de um sentido para a existência.

*“... eu então costumava respirar até o fundo e via no espelho o meu peito arfando lentamente, e tentava adivinhar o meu sangue circulando por veias e artérias e me sentia bem sim até poder dizer feliz, e eu daí virava as costas e ia à procura do meu irmão para me garantir uma vida fora do espelho.”*

ACA, 66

No romance, o espaço da identidade só se constrói com a fusão com a alteridade. Esse irmão que se metamorfoseia em mulher é uma das facetas dessas múltiplas identidades que se confundem.

## ***A escrita como ruína alegórica***

Nos países latino-americanos que sofreram a ditadura, a censura foi substituída por uma superexposição e saturação dos signos e a literatura passou a tomar dois rumos diversos. Um, que abraça a visão de pós-modernidade defendida por Hutcheon, desenvolveu uma escritura palimpsesta, sem perder de vista o comprometimento ideológico e político que sublinha o discurso da identidade.

A essa produção literária, típica de uma poética de saturação, com o uso indiscriminado do pastiche e da escritura apócrifa, corresponde o que Avelar denomina “restituição-simbólica”(p.41).

O outro rumo, do qual a escrita de Noll mais se aproxima, não recorre à profusão de discursos alheios, à convivência intertextual de inúmeros “outros”. Ao contrário, aniquila o caráter identificador do texto, decompondo o sujeito de tal forma que a experiência passa a ser algo não passível de identificação ou reconhecimento. Ao invés de sobrepor identidades, como faz Silviano Santiago<sup>6</sup> em *Em liberdade*, Noll confunde as identidades, diluindo-as.

A reconstituição-simbólica, praticada por Silviano, dá lugar a uma escritura onde já não se relatam as experiências através da apropriação das experiências alheias. Surge, assim, uma literatura que opta pela destituição alegórica de todos os significantes.

Daí a linguagem prosaica, a narrativa de eventos sem sentido lógico-causal, o relato de situações aparentemente sem muita importância, a recorrência aos elementos provocadores do choque: a descrição chula das funções fisiológicas e a interpretação marginal da pulsão sexual.

## ***O sujeito e a crise de identidade***

Ao tomar como verdadeira a afirmação de Avelar, quando diz que a ficção de Noll só se justifica como crônica do seu divórcio completo da experiência, cumpre-nos o papel de advogado do diabo, ao inquirir sobre a natureza de tal escritura em uma época de investigação minuciosa da formação das identidades.

O fenômeno da crise de identidade, fragmentadora das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado forneceram ao homem sólidas localizações como indivíduo social, leva à perda de um sentido de si estável, ao deslocamento do sujeito, que pode ser tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo.

A identidade, antes unificada e estável, dá lugar à fragmentação, à multiplicidade de identidades, muitas vezes contraditórias, ou não resolvidas. A identidade pós-moderna é, segundo Hall<sup>7</sup>, uma “celebração móvel”, um estado de permanente mutação em relação às formas pelas quais somos interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Para Hall, a identidade unificada completa, segura e coerente é uma fantasia.

Do sujeito iluminista, centrado e permanente, passando pelo sujeito sociológico, formado e modificado através de um diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores, chega-se, por fim, a uma concepção de identidade cambiante, passível de identificações temporárias e em constante mutação.

A imagem que o protagonista-narrador vê no espelho, resguardada em meio às formas que parecem desmanchar-se em volta, é a desconstrução da “narrativa do eu”, ou seja, de uma das muitas estórias que construímos sobre nós mesmos, na tentativa de construir um “eu” coerente.

A dificuldade de estabelecer-se dentro dessa coerência- através do nome, da idade, da nacionalidade revelase como o problema existencial da personagem, que se rende à “vida fora do espelho”, assumindo suas identidades contraditórias, vivendo o temporário e aparentemente incoerente momento seguinte. Essa dificuldade de moldar-se segundo padrões pré-estabelecidos é a tônica dos textos de Noll.

O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Entre os seis e oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase, confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira,

compreende que a imagem refletida é a sua, quando reconstrói os fragmentos ainda não unificados do seu próprio corpo.

Em *Sobre os espelhos*, Eco<sup>8</sup> reflete sobre as relações entre o nome próprio e a imagem especular como identificadores. A imagem especular é “o nome próprio absoluto” dada a sua relação direta e imediata com o referente da imagem.

Uma leitura construída sobre esse pilar diria que a busca do irmão poderia estar associada à fuga do “eu”, ou à incapacidade de introjetar um “eu” coerente, ou mesmo à necessidade de ver a si mesmo como um “outro” ou “múltiplos outros”. Dada a transgressão que o texto instaura, ousamos dizer que a imagem especular, que reflete um outro que não aquele que se põe diante do espelho, sugere a fragmentação dos limites e padrões que separam o feminino do masculino, o moral do amoral, o presente do passado e do futuro. Em suma, propõe uma existência sem códigos.

As relações entre memória e história cooperam para a construção das identidades, na medida em que são responsáveis pela sua forma de representação.

A passagem do enterro do padre revela o elo fantasioso do homem com o “eu narrado”, o rito da memória como forma de sobrevivência:

*“ Com a morte sua imagem se sentaria ao lado do trono de Deus como conhecedor que era agora do coração do mistério. Sua memória ficaria então assegurada, uma outra forma de viver.”* ACA, 72

O descentramento do sujeito em ACA fazse através do anonimato, do esmaecimento da memória. A voz que fala pode ser de qualquer um. Não é necessário buscar um designador identitário, assim como não é crucial para o romance saber se as personagens existem ou não no universo diegético. A recusa do romance de apegar-se a referentes que possam servir como localizadores espaço-temporais, tem assim uma relação direta com “a crise do nome próprio”, com a crise da própria história como produtora de sentido, com a crise da identidade cultural.

A voz que fala passa de uma personagem a outra antes que uma frase se concretize, como um trânsito indelével entre múltiplas posições de sujeito.

*“À noite o rapaz chegou diante do paiol e me olhou. Disse que vinha me fazer companhia para eu não cair no sono. Amanhã ele dormiria enquanto eu dormisse. E ficou ali na minha frente a conversar. Iniciou falando de como conhecia Estocolmo igual ao seu próprio quarto. Contou que aos domingos costumava encontrar seu único amigo, um mexicano mais velho que ele, meio foragido da polícia de seu país alguma coisa assim, em situação legal na Suécia, dado como morto. Num desses encontros nos sentamos num McDonald’s e ele me contou que ia tentar voltar para o México. Tinha uma mulher lá esperando-o.”* ACA, 86.

Seria essa passagem do discurso indireto para o direto uma manifestação de alteridade, ou dissimulação do “eu” que se reflete no espelho?

A questão básica da pós-modernidade quanto ao sujeito tem sido a sua descentralização, o seu deslocamento e o questionamento dos binários que ocultam hierarquias, como, por exemplo, a oposição eu/outro. A diferença que o pós-modernismo representa sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade.

Em ACA há a desconstrução de binários através da mutação imagística. A imagem do irmão que se confunde com a imagem da mulher desfaz o binômio de gênero, assim como também desfaz a oposição entre a heterossexualidade e a homossexualidade. A nebulosidade das situações narradas desfaz o binário realidade/fantasia, pois torna essas duas categorias imprecisas.

Graham Clarke<sup>9</sup> afirma que há em romances contemporâneos o desejo pós-moderno “de fazer e desfazer o sentido, colocar em prática uma onda criativa e uma desejo destrutivo simultâneos”.

ACA abraça de uma forma bastante própria esse desejo. Não se arvora ostensivamente como um romance político-ideologicamente comprometido, mas

instaura um caminho particular para abordar os questionamentos da pós-modernidade e os tropos das diferenças.

Em entrevista recente à revista virtual Copo de mar, Noll<sup>10</sup> declarou que sua literatura procura chamar atenção para a materialidade humana:

*“A minha literatura sempre procurou chamar atenção para essa materialidade. É quase como quando um bicho de estimação faz as necessidades onde não deve e você pega ele pelo cangote e o coloca frente à frente com a sujeira. Acho que minha função é pegar o leitor pelo cangote e colocá-lo diante de seus dejetos, de sua materialidade.”*

### ***O teatro da aparição e a narratologia de Noll***

A céu aberto propõe uma narratologia do espanto, da qual é exemplo e exercício. A entrada em cena do filho de Artur proporciona a passagem de maior intensidade no romance, uma *mise en abyme*<sup>11</sup> do ato de escrever, na qual a personagem, através da teoria do Teatro da Aparição, explica a essência do fazer narrativo do próprio Noll.

*“-Escuta: pois é, não sei se te contei que o teatro que estou a escrever é o teatro que consagrará as aparições, é o que tenho denominado para consumo interno de Teatro da Aparição, melhor assim, pois basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações são transplantados vamos dizer do esquecimento para o olvido, ninguém espera o surgimento ou o apagamento deles; estamos todos nós cansados da previsão de tudo(...) O espectador aqui terá a sua capacidade de previsão amputada (...) o que eu quero para esse Teatro da Aparição é que ele nem precise existir no duro.*

*Para quê? Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!”*

ACA,100-101

O comentário do narrador é revelador:

*“Ele era um rapaz que pensava estar criando a sua poética. Talvez estivesse, talvez não.”* ACA, 101

O romance contém uma alegoria da incomunicabilidade que consiste em uma peça, também escrita pelo filho de Artur, que trata do encontro entre dois homens com aptidões diferentes: um guarda a memória de todos os acontecimentos do mundo, tendo perdido a memória de si, o outro guarda na memória os mínimos instantes de sua existência, mas ignora por completo o mundo. Cada um fala do seu fluxo de memória de maneira tão intensa que não são capazes de comunicar-se.

O diálogo intertextual com Strindberg faz-se de maneira enviesada, mas determinante na economia do romance:

*“Na casa de Strindberg li um trecho de um manuscrito do autor que falava de um cansaço em que ele não queria soçobrar. O melhor é estender a vida dia a dia, mesmo que não se saiba ao certo porque fazê-lo.”* ACA, 87

As personagens de Noll, desde o primeiro romance, parecem estar em conformidade com a busca do sentido da vida, através da experiência diária e da visão de si mesmo como matéria.

Nesse viver dia após dia, o tempo e o espaço acabam por ser dados menores, uma vez que, a par da mobilidade das personagens por cenários diversos, a extensão da vida, à qual a personagem se refere, se faz na materialidade do corpo, que passa a ser o “locus” dessa experiência.

O Teatro da Aparição é na realidade uma metonímia do próprio fazer narrativo de Noll. Assim como na teoria defendida pelo filho de Arthur, também as personagens surgem e somem sem que a narrativa pretenda dar conta de uma sucessão lógica de acontecimentos.

## *O eu itinerante*

A itinerância é uma das características dos textos de Noll. Tanto em *A fúria do corpo* quanto em *Bandoleiros* as personagens vagueiam pela cidade, pelo mundo, sem destino certo, expostas aos próprios instintos.

Em *Bandoleiros*, a itinerância se faz acompanhar de um impulso auto-destrutivo, enquanto que em *FDC* ela se manifesta sob a forma de volúpia sexual.

Em *ACA*, a itinerância se dá paralelamente ao esvaziamento da memória. As poucas instâncias em que o narrador consegue recordar-se de algo, envolvem sempre a satisfação do desejo sexual.

Sob esse aspecto há uma certa semelhança com o narrador de *FDC*, cujo trânsito pela cidade resume-se em relações sexuais sucessivas. Na economia da obra de Noll percebe-se que as forças do corpo e da paixão configuram-se como transgressões à ordem social repressora.

*“Éramos ali todos tão jovens, se gastava muito tempo em sexo e a gente não se saciava nunca, um dia sim outro também; na altura do ápice das pernas... por ali as coisas estavam sempre querendo mais, não se esqueciam de si como às vezes o estômago, nunca.”* ACA, 121

Em *Não-lugares*, Marc Augé<sup>12</sup> analisa a sobremodernidade, a cultura contemporânea dos excessos. A errância, a sexualidade desenfreada, o delírio, dentre outras coisas, são representações da desordem causada pela condição da sobremodernidade.

Em meio à superposição de fatos e delírios, o narrador surge indefinido quanto à própria sexualidade e descontente com a existência:

*“Eu, que pensara já estar cansado de ser macho, de estar ali presente com o pau duro misturado às demandas de outro corpo...”* ACA, 127

*“ Já pensei até em me matar. Nos últimos anos, quando a solidão me deixava bem esbugalhado e os dias se repetiam a ponto de eu pensar que entrara sem perceber numa câmara de torturas, sim, nesses dias pensei em me matar.”* ACA, 128

A mulher que presente nos corpos masculinos, que rejeita ao mesmo tempo que deseja, é responsável por muito do seu desespero e desencontro consigo mesmo:

*“ Mais um corpo a me trazer a lembrança do meu irmão... Mais um corpo que parece masculino e que em meio ao exército, em meio à guerra é revirado pela mão de algum deus que lhe puxa lá de dentro a mulher até então enterrada?”* ACA, 139

Ao relembrar o assassinato da mulher, é novamente a imagem do irmão que emerge:

*“ Hoje em dia quando penso nisso é como que anestesiado, o meu irmão claro se mistura à imagem dela, e a sensação que tenho é a de que me agradece com um sorriso firme e sincero o bem que fiz tirando dele de vez a chance de reemergir do corpo da minha mulher.”* ACA, 145

O assassinato, delírio ou realidade, corresponde ao sufocamento de uma parte dele mesmo.

Na realidade, o que ele gostaria de matar era a sua sede desenfreada de sexo.

*“... nas minhas orações noturnas debaixo de uma camada fria de suor eu pedia que cessasse sim que cessasse esse tesão que já não cabia em mim, que ia acabar comigo, que ia me matar.”* ACA, 142

Na sua fuga, para não ser preso como desertor, torna-se uma vez mais prisioneiro do corpo, amante do comandante de um navio. E é quando, mais uma vez, preparase para dar vazão aos seus instintos, que o prédio do Comissariado de Polícia explode.

No que lhe falta de tempo, o narrador consegue perceber que está no limiar da morte, “na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar”.

Na tentativa de aprender a rir, esconde-se algo mais que a indiferença que ele tenta afirmar a um botão. Esconde-se a certeza de que nele palpita uma vida indestrutível, que gera dentro dele a vontade de “dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar”.

### **Conclusão**

O corpo é o lugar da descoberta do ser, onde a liberdade, sob a forma de força dionisiaca, ensaia um grito contra tudo aquilo que a sociedade constrói sob a forma de discurso de repressão. No espaço do corpo os espaços geográficos se diluem, assim como o tempo, tomando novas dimensões.

As transgressões que o romance ensaia sugerem uma nova expressão da pós-modernidade: a que não necessita reinscrever o passado para subvertê-lo, a que subverte o presente, tornando-o ininteligível até mesmo para a personagem que o vive, posto que o reduz à simples e contundente trajetória do desejo, não mais sublimado pelas múltiplas formas de canalizar a pulsão de vida que o mundo moderno encontrou.

Noll faz do espaço do corpo o locus de onde emerge a palavra: crua, nua, recriando novas formas de vida, na diegese e fora dela, transgredindo a forma e os códigos da ficção, fazendo do delírio uma nova maneira de recontar a vida.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> FOKKEMA, Douwe. (1997)  
The relations between modernism, existentialism and postmodernism.  
In: *Cânones & Contextos*, 5º Congresso, Anais, p.35-41, v.1, ABRALIC
- <sup>2</sup> HUTCHEON, L. (1991)  
Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago
- <sup>3</sup> AVELAR, Ildeber. (1994)  
"Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos". In: *Revista de crítica cultural*, nº 9, novembro de 1994, pp.37-44.
- <sup>4</sup> CHATMAN, S. (1978)  
Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, Cornell University Press.
- <sup>5</sup> BACHELARD, G. (1988)  
Poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes.
- <sup>6</sup> SANTIAGO, S. (1981)  
Em liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- <sup>7</sup> HALL, Stuart, (1998)  
A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP& A Editora.
- <sup>8</sup> ECO, Umberto. (1989)  
Sobre os espelhos. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 22
- <sup>9</sup> CLARKE, G. (1980, 206)  
"Beyond realism: recent black fiction and the language of the real thing". In: LEE, Robert. Org. *Black fiction: new studies in the Afro-American Novel since 1945*. London: Vision Press, 1980.
- <sup>10</sup> NOLL, J. Gilberto (1998)  
"A literatura, às vezes, é uma voz embriagada que canta". Entrevista à revista on-line Copo de Mar, nº 16, novembro de 1998.
- <sup>11</sup> DÄLLENBACH, Lucien. (1977)  
Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme. Paris: Editions du Seuil.  
Dällenbach define a mise en abyme como "um espelho interno refletindo o todo do discurso por reduplicação simples, repetida ou especiosa, isto é, que tem aparência de verdade".
- <sup>12</sup> AUGÉ, M. (1994)  
Não – lugares. Tradução de Lúcia Mucznic, Portugal: Bertrand Editora.

## BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc.  
Não- lugares. Portugal, Bertrand Editora, 1994. Trad. De Lúcia Mucznic.
- AVELAR, Ildeber.  
"Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos". IN: *Revista de crítica cultural*, no. 9, novembro de 1994, pp.37-43.
- BACHELARD, Gaston.  
Poética do espaço. Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1988
- CHATMAN, Seymour.  
Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- CLARKE, Graham.  
"Beyond realism: recent black fiction and the language of the real thing" IN: LEE, A. Robert. Org. *Black fiction: new studies in the Afro-American Novel since 1945*. London: Vision Press, 1980.
- ECO, Umberto.  
Sobre os espelhos. Tradução : Beatriz Borges, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- FOKKEMA, Douwe.  
The relations between modernism, existentialism, and postmodernism. IN: *Cânones & contextos*. 5º congresso Anais, p. 35-41. v. 1 , ABRALIC, 1997.
- HALL, Stuart.  
A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução : Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP& A editora, 1998. HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.  
--- A theory of parody: the teachings of twentieth century art forms. London, Methuen, 1985a.  
--- Narcissistic narrative. New York, Methuen, 1985b.
- NOLL, João Gilberto.  
"A literatura , às vezes , é uma voz embriagada que canta" Entrevista à revista virtual Copo de Mar, nº. 16, novembro de 1998.  
--- Bandoleiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.  
--- A fúria do corpo. Rio de Janeiro: Record, 1981.  
--- A céu aberto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- PIRES, Maria Isabel Edom.  
"Roteiro de um narrador embriagado" IN: *Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, Boletim, Ano I, No. 7, agosto de 1997.
- SANTIAGO, Silviano.  
Em liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- WAUGH, Patricia.  
Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction. London, Methuen, 1984.
- WHITE, Hayden.  
Tropics of discourse. Essays in cultural criticism. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.