UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GABRIELA RUGGIERO NOR

Narrativa e indeterminação: uma leitura de *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Narrativa e indeterminação: uma leitura de *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll

VERSÃO CORRIGIDA

Gabriela Ruggiero Nor

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N822n

Nor, Gabriela
Narrativa e indeterminação: uma leitura de Acenos e afagos, de João Gilberto Noll / Gabriela Nor ; orientador Jaime Ginzburg. - São Paulo, 2018.
221 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. literatura brasileira contemporânea. 2. narrador. 3. indeterminação. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): __Gabriela Ruggiero Nor

Data da defesa: ___19__/____2_/__2019__

Nome do Prof. (a) orientador (a): ____Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __16__/__4___/____2019___

Jaime Ginzburg

(Assinatura do (a) orientador (a)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A minhas filhas, Maria Clara e Lorena. A Moacyr.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Jaime Ginzburg por todo apoio, confiança, orientação e tempo dedicados durante esta pesquisa, bem como no decorrer de meu percurso pela Iniciação Científica e pelo Mestrado. Sua orientação generosa e sua postura ética conduziram a minha formação ao longo desses anos na Universidade.

A meus colegas de grupo de pesquisa, pelos debates produtivos e pelo incentivo: Ariadne Arruda, Giovana Bardi, Juliana Santos, Larissa Higa, Leandra Postay e Vinicius Bisterço.

Às professoras Andrea Saad Hossne e Eliane Robert Moraes, com quem cursei as disciplinas da pós-graduação, que tanto contribuíram para este trabalho.

Aos professores Christian Dunker e Marcos Piason Natali, pelas contribuições em meu exame de qualificação. Ao professor Élcio Cornelsen, pela leitura generosa que fez de meu texto à mesma época.

A Andréa Trench de Castro, pela presença, motivação e acolhimento. A Larissa Higa, pela troca e pela companhia fundamental. A Marina Cecchini, por todo apoio. A Anna Gallafrio, pela escuta.

Às pessoas que me auxiliaram no desafio de redigir uma tese e, ao mesmo tempo, formar uma família: minha mãe, Marina Mott Ruggiero; minha rede de apoio – Isadora Rebelo, Tânia Torres, Carmen Parise, Cristina Paschoal e Sharon Admoni. Agradeço ao trabalho dedicado de Divanise Dias, Vera Lúcia Costa, Cristiane Dias e Hiorrany Dandara Pereira que, em diferentes momentos ao longo dos últimos anos, se responsabilizaram pelos cuidados com minhas filhas enquanto eu escrevia.

A meus pais, Marina e Nelson, e a meus irmãos, Marcelo e Bárbara, pela presença constante. Às minhas filhas, Maria Clara e Lorena, por fazerem valer a pena sempre. A Moacyr, pela motivação, pelo apoio incondicional e confiança, pelo amor.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou esta pesquisa, assegurando minha permanência no programa.

Eu acho que a literatura tem que ser um susto.

João Gilberto Noll

Resumo

NOR, G.R. **Narrativa e indeterminação: uma leitura de *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll**. 2018, 223 fls. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

A presente tese se dedica a examinar alguns aspectos do romance *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, publicado em 2008. A obra, que privilegia a ambiguidade e a indeterminação, é narrada em primeira pessoa por um personagem que, ao longo do texto, não sabe se está morto ou vivo. Passando por uma transformação corporal, operada discursivamente, o narrador tampouco pode afirmar se é um homem ou uma mulher. A partir de elementos como o foco narrativo, o discurso do narrador, a construção de personagens e a configuração do tempo no texto em exame, é possível verificar estratégias formais que colaboram para a construção de uma narrativa indeterminada. Analisamos, portanto, tais elementos, articulando-os à não causalidade do enredo, bem como a temas centrais do romance, como a morte e o relacionamento amoroso. Alguns conceitos mostram-se especialmente produtivos para o estudo de *Acenos e afagos*: a situação-limite, o limiar e o excesso, que se relacionam tanto com os conteúdos trabalhados no enredo do romance, quanto com procedimentos estéticos utilizados pelo autor, visando a preservar a indeterminação na obra.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; narrador; indeterminação.

Abstract

NOR, G.R. **Narrative and indeterminacy: a reading of *Acenos e afagos*, by João Gilberto Noll.** 2018, 223 pages. Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

This thesis aims at examining some aspects of the novel *Acenos e afagos*, by João Gilberto Noll, published in 2008. The novel, which privileges ambiguity and indeterminacy, is narrated in the first person by a character who, throughout the text, does not know if he is dead or alive. Going through a body transformation, operated discursively, the narrator, originally a man, cannot say whether he has become a woman or not. Analyzing elements such as the narrator's position and discourse, character construction, and time setting in the text under review, it is possible to verify formal strategies that collaborate to construct an indeterminate narrative. We therefore interpret such elements, articulating them to the non-causality of the plot, as well as to central themes of the novel, such as death and the love relationship. Some concepts are especially productive for the study of *Acenos e afagos*: the limit situation, the threshold and the excess, which relate both to the contents worked on in the plot of the novel and to the aesthetic procedures used by the author, in order to preserve the indeterminacy in the story.

Keywords: contemporary Brazilian literature; narrator; indeterminacy.

Sumário

Introdução 11

Capítulo I: Um “épico escrito em transe” para contar uma “história tediosa”: aspectos formais do romance *Acenos e afagos* 26

Capítulo II: “Ou não era nada disso? Tudo podia não ser”: aspectos sobre o discurso e a narração em *Acenos e afagos*.....72

Capítulo III: O “anônimo” e o “cavalheiro insuperável”: a dinâmica entre o narrador e o engenheiro 117

Capítulo IV: Elementos para uma estética da indeterminação:

excesso, limiar e morte 159

Considerações finais 202

Referências bibliográficas.....209

Introdução

I. Apresentação e temas recorrentes na ficção de João Gilberto Noll

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946, e teve sua estreia[1] na literatura aos 34 anos, com o premiado livro de contos *O cego e a dançarina* (1980). Escritor produtivo, deixou, ao falecer (2017), uma extensa obra, composta por dezoito livros, em sua maioria romances. Reconhecido internacionalmente, lecionou e atuou como escritor visitante na Universidade da Califórnia, em 1996, e no King's College de Londres, em 2004, experiências que motivaram, em parte, a escrita de *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004).

Noll teve o conto "Alguma coisa urgentemente" (1980) adaptado para o cinema por Murilo Salles sob o título *Nunca fomos tão felizes* (1984). Os romances *Hotel Atlântico* (1986) e *Harmada* (1993) também foram adaptados, em filmes homônimos, dirigidos por Suzana Amaral (1989) e Maurice Capovilla (2003), respectivamente. O primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo* (1981), inspirou o curta metragem *Fúria* (2006), de Marcelo Laffitte. As adaptações contribuíram para um maior interesse pela obra de Noll e por sua difusão, sublinhando também a existência de preocupações em comum no campo da literatura e do cinema.

Suzana Amaral afirma ter encontrado em Noll "o projeto ideal para trabalhar com a linguagem não realista[2]" que perseguia em seus filmes. Ao falar a respeito da adaptação de *Hotel Atlântico*, Noll diz sentir-se "felicíssimo por ser o ponto gerador inicial" da narrativa, dizendo que sua obra apresenta uma "fábula da caminhada sedenta dos órfãos da administração concêntrica dos dias[3]". A afirmação de Noll a respeito do romance imprime certo desamparo na caracterização dos personagens de *Hotel Atlântico*, o que se repete em outras narrativas.

---

[1] O autor publicou em 1970, antes de *O cego e a dançarina,* um conto na coletânea *Roda de fogo* – 12 gaúchos contam, organizada por Carlos Jorge Appel (Coleção Rio Grande – Literatura Brasileira. Editora Movimento)

[2] "Obra de João Gilberto Noll ganhou boas versões no cinema". Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/03/obra-de-joao-gilberto-noll-ganhou-boas-versoes-no-cinema-9759402.html Acessado em: 31/10/2018

[3] Ibidem.

Schollhammer afirma que "a aparição da obra de João Gilberto Noll em 1980, com a coleção de contos *O cego e a dançarina*, ainda sob influência de Clarice Lispector e da discussão existencial, tornou-se o melhor exemplo" da expressão de seu tempo, marcado por uma "nova posição do sujeito", a qual manifesta uma "individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto" (2009, p.31). Barbieri, em abordagem semelhante, verifica na obra do autor "os aspectos de desesperança, desilusão e desintegração que caracterizam a cultura deste final de milênio" (1995, p.7). Ressaltando a negatividade presente nos textos de Noll, Barbieri diz que a linguagem utilizada pelo autor faz ver "as demolições físicas e psíquicas do personagem-narrador" (1995, p.9). Schollhammer, refletindo acerca desta negatividade, situa o autor como "o intérprete mais original" do sentimento de "perda de sentido e de referência" de seu tempo (2009, p.32). O crítico diz que a narrativa de Noll

> se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; 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. Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. Sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, o movimento narrativo de Noll é a viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições (...) (SCHOLLHAMMER, 2009, p.32)

Como se pode notar a partir do trecho reproduzido, Schollhammer chama a atenção para a errância dos personagens de Noll, propondo uma aproximação entre seu deslocamento incerto e a identidade perdida, esvaziada. O crítico assinala ainda a presença do corpo na obra do autor, um corpo representado como dinâmico, em transformação, assim como a identidade dos protagonistas. Avelar (1999) ressalta igualmente a movimentação dos personagens, enumerando episódios que frequentemente transcorrem ao longo do trajeto dos narradores:

> os narradores-protagonistas de Noll obtêm e perdem empregos, são presos ou levados a algum hospital psiquiátrico, escapam, são atacados pela polícia, encontram gente que não parece ir a nenhum lugar tampouco, e que invariavelmente desaparece sem deixar rastros. (AVELAR, 1999, p.172)

Essa “sequência banal de acontecimentos” (AVELAR, 1999, p.172), como se pode notar, é marcada por perdas, confrontos com figuras de autoridade e perpétuo deslocamento. Para Avelar, a sucessão de acontecimentos nas tramas de Noll não se converte em experiência, fazendo com que suas narrativas proponham uma discussão acerca do ato de narrar em obras cujo objetivo é a *dissolução* (1999, p.170), e não a restauração da narrabilidade. Otsuka atenta igualmente para a sucessão de acontecimentos nas obras do autor, afirmando que

> o encadeamento dos acontecimentos não obedece à lógica da causalidade, princípio que rege a construção do enredo tradicional. Aqui os eventos sucedem-se como que por acaso, acidentalmente, sem vínculos claros de significação entre eles (2001, p.111).

Este aspecto da obra de Noll contribui para a sensação de vertigem que sobrevém à leitura de seus textos, estabelecendo um fluxo narrativo que passa, muitas vezes abruptamente, de um tema a outro. Conforme se nota a partir das observações de Schollhammer, Avelar e Otsuka, a obra de Noll transita por alguns assuntos recorrentes, como a identidade, o deslocamento e o corpo.

Já em *O cego e a dançarina*, notam-se preocupações no tocante à relação do sujeito com seu corpo, como no conto “Encontro no quarto escuro”, em que o narrador questiona: “Entende que não há alienação possível do nosso corpo?” (NOLL, 1991, p.64). Um tema caro ao escritor, a consciência do próprio corpo, suas potências e vulnerabilidades aparecem de modo vigoroso em *A fúria do corpo*, cujos personagens principais passam por situações de extrema privação, buscando conforto em relações afetivas e sexuais que muitas vezes seus corpos, fragilizados, não conseguem sustentar de modo pleno. Para Silviano Santiago,

> Não se dramatiza nessa prosa caudalosa o corpo racional, musculoso e arquiteturado do atleta ou do bailarino, dos surfistas de ocasião ou dos acadêmicos das artes marciais – temas que a melhor literatura contemporânea tem explorado com humor e cinismo, já que o resplendor da força física é do grande agrado dos regimes totalitários e militares (2002, p.72).

O crítico ressalta que a eficiência do corpo foi captada por “tempos marciais”, que “exigem dos cidadãos disciplina e rigor”, fazendo do físico um instrumento a favor da equiparação entre “a saúde da máquina do corpo” e “a saúde do corpo na máquina” (SANTIAGO, 2002, p.73). O destaque dado aos esportes sob a ditadura militar no Brasil

vai no esteio dessa admiração pelo corpo capaz, regrado e potente. Em *A fúria do corpo*, bem como em outros romances de Noll, porém, o corpo não está disciplinado; é um corpo que "trata de dessublimar o desejo que se recalcou por detrás das aulas de dança e de natação (...) ou seja, por detrás das atividades corporais coletivas feitas com regras e assepsia" (SANTIAGO, 2002, p.73).

Este corpo, em Noll, adoece, tem fome, sede; é por vezes um corpo miserável que deseja apenas um "Copo d'água grátis no botequim" (NOLL apud SANTIAGO, 2002, p.74). Seu erotismo não tem compromisso com as aparências, não se submete a nenhuma forma de atenuação das funções corporais, tratadas de modo explícito; "Os buracos do corpo (da palavra) viabilizam a saída dos excrementos que constituem o solo concreto da realização erótica" (SANTIAGO, 2002, p.77). De maneira constante, o corpo tematizado na obra do autor destaca aspectos grotescos, aproxima-se da abjeção, sendo que nenhum desses polos de negatividade se apresenta como impedimento para a ação erótica

Magri assume uma direção afim à crítica de Santiago, ao verificar a existência de "uma imagem relevante do corpo vinculada ao contexto histórico e político da época" de publicação de *O cego e a dançarina*. Para a autora, a prosa de Noll "reforça imagens do corpo dividido entre o prazer e o sofrimento, permitindo entrever o corpo como possibilidade de resistência em um contexto de forte opressão" (MAGRI, 2018, p.66). Nem sempre afirmativa, por passar, muitas vezes, por violência e dor, a busca pelo gozo também pode ser frustrada, conforme já notara Magri a respeito do conto "Domingo sem néctar", da referida coletânea. A frustração aparecerá de forma marcante também no romance estudado nesta tese, *Acenos e afagos* (2008). Contudo, ainda que privado de alimentos, ferido, ou frustrado em seu objetivo extático, o corpo preserva – muitas vezes a despeito da vontade manifesta do narrador – essa pulsão por meio da qual se impõe a resistência de que fala Magri. O corpo, em Noll, reinventa-se, desfigura-se e transforma-se ao longo das narrativas; são modos de assegurar sua permanência, garantindo a continuidade do relato, mesmo em contextos desfavoráveis aos personagens.

Santiago (2002, p.76) explicita a relação entre corpo e linguagem em *A fúria do corpo* a partir de uma citação deste romance: a personagem Afrodite diz que "para uma palavra ser palavra é preciso que ela tenha submergido na merda e destilado finos licores, que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de verbo". A formulação propõe uma abordagem que se desprende das categorias analíticas da linguagem, as quais pouco dizem para a personagem; o contato da palavra com os restos, com as secreções

corporais, permite que ela destile os "finos licores", que constituiriam uma sofisticação de sentidos, a partir da experiência de abjeção.

Noll explora, em *A fúria do corpo,* duas categorias de homem, com relação à forma de uso da linguagem: "os mortos vivos e os que renascem", recuperadas pelo crítico (SANTIAGO, 2002, p.77). Para Santiago, os "mortos vivos" usam palavras "ocas de sentido, tipo conversa-vai, conversa-vem" (2002, p.77). Já "Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma" (SANTIAGO, 2002, p.77). A palavra, portanto, passa pelo corpo, volta-se a uma origem *no* corpo; nos personagens, a "frase surge das instâncias do desejo e da afirmação individual com vistas ao coletivo", abrindo-se ao outro como "oferenda" (SANTIAGO, 2002, p.77).

É viável pensar que a continuidade entre corpo e linguagem repercute, em Noll, na possibilidade de se articular um relato. O corpo seria assim também um *corpo narrativo,* que resiste enquanto se possa narrar, e que resiste *para* narrar. Essa possibilidade se mostra quando, em alguns textos, apesar da morte do narrador, é possível seguir narrando. É este o caso de *Acenos e afagos*. Em outras narrativas, observa-se que personagens – que não são os narradores – podem continuar a se manifestar fisicamente após sua morte. Em *O cego e a dançarina,* no conto "Casimiro", o personagem homônimo "é velado sob um forte cheiro de açucenas"; em seu esquife, porém, "Ele recorda o período da escola" (NOLL, 1991, p.81). No conto "Cenas imprecisas", acompanhamos a figura de outro cadáver: "O velho morto tinha sido colocado em cima de uma longa mesa (...) mas não era como qualquer morto, ele roncava como se ainda estivesse no sono da ressaca, arrotando gases apodrecidos, sons engrolados, rajadas de blasfêmias" (NOLL, 1991, p.95). Em suma, como diz o narrador de *A céu aberto* (1996), o morto passa a ser "um cadáver que não consegue se desvencilhar de pronto dos teimosos circunlóquios mentais" (NOLL, 2008b, p.62), tampouco de suas funções corporais.

A morte é, assim, desprovida de seu caráter peremptório, e parece atuar, em algumas narrativas de Noll, como um agente de transformação radical, possibilitando a continuidade do "corpo-suporte" da narração. De modo contraditório, os personagens de Noll acolhem a morte, frequentemente buscam-na, e, ao mesmo tempo, recusam-se a morrer definitivamente. Em *A céu aberto,* o irmão do narrador pode ter morrido, mas pode também ter se transformado em mulher; ou, ainda, habitar o interior do corpo da esposa do protagonista. Essas transformações são súbitas, e não são explicadas de maneira lógica, como ocorre no conto "Miguel, Miguel, não tens abelhas e vendes mel", de *O cego e a dançarina:*

> Miguelzinho olha para seu Patrício e imagina se ele fosse ele. Será que dava, o Miguelzinho na pele do seu Patrício, não foi sempre isso que ele quis, entrar na pele de um homem grande?
>
> E, sem mesmo ter o tempo para um espanto, Miguelzinho lá vai no corpo do seu Patrício. E se sujeita aos arrotos do seu Patrício, à barriga pesada de seu Patrício, àquele andar que nunca chega ao fim. (NOLL, 1991, p.31)

Como se pode notar, o "entrar na pele" de seu Patrício figura-se literalmente como habitar o corpo alheio, experimentar seus movimentos, características e sensações físicas. Transformar-se em outro é, assim, um trânsito físico, em que a identidade adere primeiramente ao corpo e às suas funções, sem necessariamente penetrar camadas psicológicas. Tais metamorfoses em Noll são mediadas pela linguagem, que consegue operar o deslocamento de um corpo a outro; um discurso, portanto, solidário ao corpo.

As modificações físicas sofridas pelos personagens de Noll são acompanhadas, na maior parte das narrativas, por seu deslocamento geográfico. Sem identidade fixa, os personagens exprimem um constante estranhamento de si próprios, que se articula com a sensação de não pertencimento e com os sentimentos de desterro e inadequação em relação ao meio.

Estritamente nos romances, a recorrência de um narrador em primeira pessoa, frequentemente em trânsito, fez com que o autor identificasse, neste protagonista, o *mesmo* personagem[4]. Desde o livro de estreia, "os narradores de Noll sempre padecem do contato com a realidade, são, nesse sentido, 'apaixonados' verdadeiros, vítimas da paixão, à procura de uma realidade em falta" (SCHOLLHAMMER, 2009, p.119). Entretanto, a consequência deste *pathos* "é 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" (SCHOLLHAMER, 2009, p. 119). Para Flávio Carneiro, o protagonista de Noll é um "homem maduro e inadaptado", que "carrega a si mesmo através dos dias como um fardo" (2005, p.105). Treece (1997), em prefácio aos *Romances e contos reunidos* do autor, também destaca a condição de inadaptação deste narrador, na maior parte das obras, anônimo.

Esta voz narrativa que assume o relato dos romances de Noll expõe um sujeito cindido, que se apresenta sem ancoragem, destacando o aspecto processual e conflituoso

---

[4] "Eu quero falar de todo mundo e ninguém através desse meu protagonista que é sempre o mesmo homem. Só descobri isso há pouco tempo. Ele é sempre o mesmo homem." Disponível em *Jornal Rascunho* - http://rascunho.com.br/joao-gilberto-noll/. Acessado em: 31/10/2018

da identidade – Sobreira (2007) definiu-o como um narrador de “caráter provisório”. Laddaga, por sua vez, verifica que as narrativas de Noll não comunicam "significados estabilizados, estados de ánimo fijados o estados de cosas sustanciales", mas circunstâncias em permanente transformação (2007, p.84), em movimentos ora afirmativos, ora destrutivos. Avelar se debruça sobre o deslocamento espacial e a ausência de referências identitárias, afirmando que os textos do autor “fazem alusão invariável a lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência” (1999, p.171). O crítico verifica que a ficção de Noll apresenta certa filiação, nesse sentido, “à tradição moderna e baudelairiana do *flâneur*” (AVELAR, 1999, p.173).

Os temas ora elencados – o deslocamento espacial, a questão da identidade e as imagens do corpo – têm sido objeto de estudo de dissertações e teses a respeito de Noll, como os trabalhos de Magalhães (1993), Hartmann (2011), Guimarães (2013) e Silva (2015), entre outros. Vidal (2006) se dedicou ao autor em sua tese de doutorado, analisando-o em conjunto com obras de Diamela Eltit e Rodolfo Enrique Fogwill. Já Campos (2014) ressaltou, em sua dissertação, o individualismo no romance *O quieto animal da esquina.* Schnaider (2003) partiu da mesma obra de Noll, cotejando o espaço narrativo neste romance com o mesmo aspecto de *O processo*, de Kafka. Na página de Noll na internet[5], na seção “Sobre ele”, podem ser encontradas mais de quinze teses e dissertações a respeito de sua obra. A produção acadêmica sobre as obras do escritor era acompanhada pelo autor com interesse, que mencionou estar a par dos temas estudados, destacando que boa parte do material produzido se dedicara à questão do corpo[6]. Desdobramentos desta questão, como a sexualidade e o homoerotismo, são também objeto de pesquisas.

É este o caso de trabalhos que se detêm especificamente sobre nosso objeto de estudo, o romance *Acenos e afagos.* O artigo de Gomes do Valle (2016) examina a androginia do personagem principal, concentrando-se na fusão dos aspectos masculinos e femininos em torno do narrador. A obra foi tema da dissertação de Silva (2010), que classificou a narrativa como um “romance queer”. O autor se dedica novamente ao

---

[5] www.joaogilbertonoll.com.br

[6] “Estou muito ligado à produção de dissertações e teses de doutorado sobre o meu trabalho nas universidades brasileiras. E elas estão, em sua maioria, no meu site. O que também é muito bom, porque mantém as pessoas da academia informadas sobre as novas pesquisas. Gosto muito. E estou sempre à disposição de quem quiser conversar comigo acerca de seus trabalhos. ***(...)*** Aliás, várias dessas teses se referem a essa questão do corpo. A essa questão da materialidade”**.** Disponível em *Jornal Rascunho* - http://rascunho.com.br/joao-gilberto-noll/. Acessado em: 31/10/2018.

romance no artigo "O tecelão de Eros: romance e homotextualidade em *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll" (2010), atribuindo caraterísticas dionisíacas à obra do escritor. Jimenez (2011), por sua vez, observou como se constrói a masculinidade no romance, estabelecendo uma comparação com a obra *Ressurreição*, de Machado de Assis. Temas menos recorrentes são explorados por Nieto (2014), em sua tese *Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances*, a respeito de *Acenos e afagos* e *Haunted*, de Chuck Palahniuk, e Callado (2014) em sua dissertação *A arquitetura musical em* Acenos e afagos, na qual se refere a aspectos formais do romance como uma "sinfonia do corpo".

Embora nossos estudos passem pela questão da sexualidade, assunto inescapável na obra de Noll, a presente tese concentra-se em apontar elementos que contribuem para a indeterminação do texto, que incide em vários aspectos da narrativa. Procuraremos agora apontar algumas características do romance, delineando como se organiza este trabalho.

II. *Acenos e afagos*

O premiado[7] romance *Acenos e afagos*, publicado em 2008, apresenta linguagem exuberante, permeada de fluxos discursivos em que imperam o exagero e a repetição. Assim como *A fúria do corpo*, trata-se de uma narrativa ágil, que coloca em cena personagens em trânsito espacial e identitário, cujos conflitos subjetivos repercutem nos corpos e, especificamente, na sexualidade hiperbólica. O autor admite certo vínculo entre estes dois romances, atribuindo-lhes uma "linguagem barroca[8]", justamente por conta do excesso presente no discurso dos narradores protagonistas.

Em termos de enredo, o volumoso livro de João Gilberto Noll é econômico, contando a história do relacionamento amoroso entre o protagonista e seu amigo engenheiro, história que se constitui em poucos momentos de ação efetiva.

O protagonista, apaixonado por seu amigo engenheiro desde a infância, parte com ele em uma aventura num submarino. Separando-se do engenheiro no meio da viagem, o narrador retorna à sua casa em Porto Alegre. Uma noite, ao ser agredido por um garoto de programa, o protagonista morre, e é em seguida ressuscitado pelo engenheiro. Com

---

[7] O autor recebeu o prêmio Portugal Telecom 2009 pelo romance *Acenos e afagos.*

[8] "João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série *Obra Completa*". Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html. Acessado em: 12/07/2018.

ele, vai viver em Cuiabá, onde tem início, de modo abrupto, sua transformação em mulher. Esta custosa metamorfose, conforme aponta Ginzburg, "ocorre não por uma cirurgia, ou por um registro civil, mas pela linguagem, pelo encadeamento discursivo" (2013, p.177). Este dado reforça a interdependência entre corpo e linguagem, a que já nos reportamos.

Após certo tempo de convivência, o narrador tem suspeitas de que seu parceiro esteja envolvido em atividades criminosas. Embora não haja confirmação explícita da natureza dessas atividades, o engenheiro um dia anuncia que o casal precisa fugir. O narrador deduz que estejam fugindo da Polícia Federal. Os dois partem para outra área do Mato Grosso, onde viverão em meio à densidão da mata. É neste local inóspito que o engenheiro morre misteriosamente, talvez envenenado. Após a morte de seu parceiro, o protagonista caminha pela selva junto ao segurança do engenheiro, e é por ele assassinado. Ao final da narrativa, permanecem dúvidas a respeito de sua primeira e segunda mortes. As dúvidas também recaem sobre a configuração de gênero do protagonista, uma vez que sua transformação em mulher não se dá de forma integral.

Em *Acenos e afagos,* o protagonista não estabelece laços profundos com outros personagens. A paixão pelo amigo engenheiro – na obra, o apelo mais consistente à ideia de amor – mesmo sendo intensa, também não tem profundidade. A sexualidade, modo de interação privilegiado com o outro no romance, tem caráter obsessivo, não resultando em satisfação. Ainda assim, a sexualidade e a busca por relações intersubjetivas fazem-se necessárias para o narrador, cuja trajetória é impulsionada justamente por essa procura erótica, pela procura de um gozo que não chega a se realizar plenamente. O impulso obsessivo com que se busca a relação sexual não deixa de colocar este corpo em cena como uma máquina; a sexualidade hiperbólica pode aparecer, na obra, como algo atordoante, não no sentido de um deslumbramento, mas de uma apatia, de um paradoxal torpor – o corpo que não descansa é ainda humano, ou um autômato?

Em *Eros e civilização,* Marcuse (1975) se dedica a estudar, entre outros temas, a lógica avassaladora que reduziu a erogeneidade[9] dos indivíduos aos genitais, alienando o

[9] De acordo com o *Vocabulário da psicanálise Laplanche e Pontalis*, trata-se da

"Capacidade de qualquer região do corpo ser a fonte de uma excitação sexual, quer dizer, de se comportar como zona erógena.
Este termo — pouco utilizado — foi criado por Freud em ***Sobre*** o ***narcisismo:*** *uma introdução (ZurEinführungdes Narzissmus,* 1914). Neste texto a erogeneidade é definida como a atividade sexual de que é suscetível uma parte do corpo**.**
Ao designar por um termo específico esta 'excitabilidade' *(Erregbarkeit)* sexual, Freud quer indicar que

sujeito de seu corpo. Em *Acenos e afagos*, acompanhamos um protagonista que faz da sexualidade a principal forma de vivência de seu corpo; porém, este personagem se apresenta como um cruel reverso do trabalhador mais reprimido de que fala Marcuse: um personagem quase inteiramente dispensável do ponto de vista do capital, mas ainda tão intrinsecamente preso às suas engrenagens que o usufruto do corpo perpassa a mesma lógica reificadora. Em suma, se há um elemento implícito no romance, este consiste na afirmação de que qualquer atividade humana pode, potencialmente, se mecanizar, se esvaziar de sentido. *Acenos e afagos* apresenta, assim, a sexualidade obsessiva e sua capacidade de construir e dilapidar, simultaneamente. Os frágeis contornos das personalidades dos personagens e a efemeridade dos vínculos afetivos entre eles são também temas explorados no romance, assim como a morte e a questão do gênero sexual.

Schollhammer considera que Noll, em *Acenos e afagos*, pôde chegar a uma "síntese de sua obra anterior" (2009, p.118), conjugando as tendências de exagero e hiperbolização vistas em alguns romances como *A fúria do corpo*, e o esvaziamento das personalidades dos personagens, presente em *Hotel atlântico*, entre outros. Para o crítico,

> O ponto crucial nessa nova narrativa 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. Assim, a escrita performatiza um devir contínuo que não indica o limite do silêncio na transgressão erótica, nem foge pelas linhas de fuga do devir-menos, mas ganha potência ora virando mulher, ora hermafrodita, multiplicando as possibilidades de vida para além das fronteiras da morte. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.119)

A "diluição da distinção" entre o exterior e o interior é enunciada pelo protagonista de *Acenos e afagos* como um risco que, levando à fusão, ameaça a já precária identidade do personagem. A ausência de limites claros, no romance, entre o "eu" e o "outro", entre interioridade e exterioridade, também repercute na indiferença que surge, em alguns momentos, entre delírio, sonho e hipótese, e o relato de acontecimentos do enredo. Schollhammer atenta para esta característica do romance, dizendo que *Acenos e afagos*

---

ela não é privilégio de determinada zona erógena onde aparece mais evidentemente, mas sim uma propriedade geral de toda a superfície cutâneo-mucosa, e mesmo dos Órgãos internos. A erogeneidade é concebida por Freud como um fator quantitativo, suscetível de aumentar ou diminuir, ou ainda de ver a sua distribuição no organismo modificada por deslocamentos. Estas modificações explicam, por exemplo, na sua opinião, os sintomas hipocondríacos." (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p.149-150)

"torna-se a realização da intersecção entre alucinação e realidade" (2009, p.119). O crítico elabora:

> Aqui, a narrativa encontra um caminho entre o espanto transgressivo da realidade dos fatos, por um lado, e o intimismo expositivo, por outro, em que a realidade das palavras se sobrepõe às palavras da realidade, no movimento do desejo erótico que se confunde com o movimento da própria escrita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.119-120)

Esta sobreposição da "realidade das palavras", que se impõe sobre "os fatos", é um dos índices que identificamos como estratégia de indeterminação da narrativa. Neste caso, trata-se da indeterminação acerca do discurso do narrador, que se exime de especificar se os episódios narrados dizem respeito a fantasias ou a acontecimentos. O narrador segue "misturando tempos, repetindo cenas" (NOLL, 2008, p.140), sem precisar se aquilo que narra faz parte de uma hipótese ou de uma lembrança, por exemplo.

Umberto Eco, em *Obra aberta*, define o conceito que dá título a seu estudo, afirmando que este tipo de obra expõe a "possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete". Utilizando-se da música como exemplo, diz que as obras "serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as frui esteticamente" (ECO, 1991, p.39), observando que há um preenchimento posterior à obra, no momento de sua fruição. A concepção de Eco a respeito da obra aberta passa pela indeterminação, que permite maneiras diferentes de leitura, em vez de, por exemplo, um "sinal de trânsito", que só pode ser interpretado de uma maneira (1991, p.40). O teórico diz que a obra de Kafka seria "aberta por excelência", tendendo à ambiguidade e à indeterminação (ECO, 1991, p.47). Eco insiste na permutabilidade dos elementos de uma obra, sua "mecânica combinatória", que se opõe à univocidade, por exemplo, da "obra fechada medieval", regida pela "lógica da necessidade", que obedece somente a uma direção (1991, p.55). Tais características da obra aberta devem ser encaradas "no plano geral de uma crise do princípio de causalidade", outorgando a possibilidade de a indeterminação ser um "resultado válido da operação cognoscitiva" (ECO, 1991, p.56).

É necessário dizer que, em nosso trabalho, a indeterminação não foi o ponto de partida da pesquisa, porém construiu-se, ao longo da leitura, como uma reiterada percepção acerca da articulação dos elementos de teoria narrativa no romance de Noll. O projeto de pesquisa original contemplava três narrativas: os romances *Teatro*, de Bernardo Carvalho (1998), *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll (2008), e a novela *Rútilo nada* (1993), de Hilda Hilst. O princípio norteador da leitura desses três textos era a relação entre as imagens de morte e limiar presentes nas obras, e seu efeito sobre os

focos narrativos. A opção por concentrar a pesquisa em apenas um livro, motivada pelo exame de qualificação, manteve, a princípio, a leitura apoiada nas imagens de morte e liminaridade. Foi esta abordagem, este ponto de partida, que fez emergir da narrativa de Noll outros aspectos, os quais compartilham, no romance, a função de indeterminar elementos do enredo e da forma. A indeterminação tornou-se, assim, um ponto de contato entre diferentes componentes da obra de Noll.

A indeterminação afeta os personagens principais do romance: as informações acerca do amigo engenheiro se mostram progressivamente insuficientes conforme a trama avança, de modo que este personagem passa a ser visto como um estranho, um desconhecido. O narrador, por sua vez, narra a partir de um lugar *entre* a vida e a morte, entre o masculino e o feminino, suspendendo, assim, definições classificatórias primárias sobre sua identidade. O tempo narrativo, conforme veremos, tende à presentificação, e mistura elementos do passado individual e coletivo, bem como traz à enunciação especulações a respeito do futuro, as quais deslizam, por meio da manipulação de tempos verbais, para a esfera do *fato* narrado e não mais da hipótese. O discurso do narrador oscila entre a exaltação sentimental acerca de seu companheiro e a descrição grotesca de corpos e de suas funções. Esta oscilação reitera, em nível formal, a construção limiar do protagonista, estabelecendo dois extremos, a partir dos quais a narração emerge.

Eagleton define a indeterminação, no glossário da obra *How to read a poem*, de maneira simples, dizendo que o termo se refere à ausência de clareza quanto aos significados: “lack of clear or exact meaning” (2007, p.166). Não sendo equivalente à ambiguidade e à ambivalência, o conceito, entretanto, articula-se com tais ideias. Enquanto, na ambivalência, preservam-se as definições dos significados em jogo, na ambiguidade, estes podem se confundir ao ponto da indeterminação.

> It is worth noticing the difference between ambiguity and ambivalence. Ambivalence happens when we have two meanings, both of which are determinate but which differ from one another. Ambiguity happens when two or more senses of a word merge into each other to the point where the meaning itself becomes indeterminate. (EAGLETON, 2007, p.125)

O modo como o narrador de *Acenos e afagos* expressa sua percepção com relação ao sexo é ambivalente: as relações constituem, ao mesmo tempo, fonte de prazer e de angústia. Já o modo como se caracteriza o protagonista com relação a estar vivo ou morto, ser homem ou mulher, diz respeito à ambiguidade que culmina, em última instância, na

indiferença do personagem com relação a seu estado. A ambivalência contribui para a incerteza com relação à confiabilidade do narrador e àquilo que ele narra; a ambiguidade impede a classificação do protagonista em categorias rígidas. A combinação destas duas tendências, no romance, colabora para a indeterminação da obra.

É possível também pensar na indeterminação como uma "impossibilidade ou dificuldade experimentada pelo narrador (...) de manipular de modo rigoroso as unidades significativas" da narrativa, prescindindo de sua função de "representar de maneira totalizante os dados narrados", passando assim a "protagonizar seu próprio colapso" (SOBREIRA, 2007, p.64). Paradoxalmente, Sobreira enxerga o colapso do protagonista como "eixo" a partir do qual os elementos narrativos se articulam. Em *Acenos e afagos*, verificamos que o discurso do narrador se recusa à totalidade aludida por Sobreira por meio da sintaxe elíptica e das lacunas do enredo, que permanecem em aberto, sem solução, ao final da narrativa.

Por se construir de maneira avessa à linearidade e à causalidade que em geral se manifestam no romance enquanto gênero, julgamos adequado identificar de modo breve algumas rupturas e continuidades que *Acenos e afagos* estabelece com relação à forma e aos temas do romance convencional, conforme o realismo formal de Ian Watt, percurso que fazemos no primeiro capítulo. Passamos por teorias acerca do romance moderno do século XX, verificando contribuições de Anatol Rosenfeld, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Atentamos à fragmentação em *Acenos e afagos*, observando sua especificidade, analisando elementos que manifestam a fragmentação na narração e nas imagens do corpo, a partir do conceito de grotesco.

Ao situarmos o romance de Noll como contemporâneo, e frequentemente aludirmos à contemporaneidade, faz-se necessário definir a que momento histórico nos referimos ao utilizar tais termos. Schollhammer se dedica à questão do contemporâneo, afirmando que, a partir de 1970, diante da dificuldade de se estabelecer um marco temporal, "uma das soluções mais frequentes é eleger uma década como definidora de cada geração" (2009, p.17). Porém, o autor frisa que, dos anos 2000 em diante, não há "um perfil claro, e nenhum grupo se identificou para escrever o manifesto e levantar sua bandeira de geração" (SCHOLLHAMMER, 2009, p.17).

Flávio Carneiro, ao reunir resenhas de obras literárias brasileiras em seu livro *No país do presente – ficção brasileira no início do século XXI*, também chama a atenção para a diversidade temática e formal da produção deste período, o qual o autor nomeia como "pós-utópico" (CARNEIRO, 2005, p.13). Este tempo pós-utópico teria início após

1960, com o esvaziamento do "princípio-esperança", termo de Ernst Bloch, de que teria se impregnado o imaginário modernista (CARNEIRO, 2005, p.13).

A discussão de Agamben (2009) acerca do contemporâneo diz respeito, por sua vez, a um posicionamento do sujeito em relação a seu próprio tempo: o contemporâneo seria anacrônico, inadaptado. Não estando inteiramente identificado com sua época, o indivíduo contemporâneo pode enxergar as trevas de seu período, destacar os aspectos negativos de seu contexto. O filósofo não estabelece um marco temporal, mas situa o sujeito contemporâneo como aquele que vivencia um impasse com seu próprio tempo, em um antagonismo do qual o passado participa – no ensaio *O que é o contemporâneo?,* isso se dá, em um momento, através da imagem de uma época fraturada que se volta tortuosamente para observar as pegadas deixadas para trás, a partir do poema de Osip Mandelstam; em outro momento, através do exemplo da moda, capaz de recuperar aquilo que já passou, e capaz de anunciar, paradoxalmente, aquilo que ainda não veio a ser. Retomaremos o ensaio de Agamben no capítulo II, ao comentar a respeito da atitude do protagonista frente às continuidades do passado histórico no tempo presente.

Schollhammer (2009) reflete sobre o trabalho de Agamben e cita a atenção intensa ao momento presente como um traço essencial das obras literárias contemporâneas. Tal aspecto se verifica em *Acenos e afagos*, bem como em outras obras de Noll. A partir dos autores citados, nos referiremos, nesta tese, ao romance contemporâneo como aquele produzido a partir de 1960, sinalizando um momento "de uma nova trilha: da incerteza, dos pequenos projetos, da incompletude" (CARNEIRO, 2005, p.29); e propomos, como um recorte mais adequado a nosso estudo, as obras de 1990 ao presente como aquelas que manifestam com mais vigor os elementos que identificamos como participantes da indeterminação do texto narrativo. A imprecisão na construção de personagens, a confusão de fronteiras entre o real e o imaginário, a frequente alusão às mídias e seu papel na propagação de informações, a indistinção entre discursos falsos e verdadeiros são características da prosa de autores como Sérgio Sant'Anna, Bernardo Carvalho, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Beatriz Bracher e o próprio Noll, entre outros. É a este horizonte que nos referimos, portanto, ao mencionar narrativas contemporâneas.

No segundo capítulo, passamos à análise da narração e do discurso do protagonista, trazendo elementos acerca de sua constante formulação de hipóteses. Para tanto, partimos de uma teoria de Gerald Prince a respeito de diferentes instâncias convocadas à prosa literária – instâncias que não dizem respeito aos acontecimentos do enredo, mas a manifestações do narrador sobre aquilo que não aconteceu, que poderia ter

acontecido; material ao qual o protagonista de Noll, afeito a hipóteses e especulações, se dedica extensivamente. Observamos, neste capítulo, o entrelaçamento entre ficção e realidade, expresso pelo narrador a partir de um discurso que deixa de hierarquizar fantasia e acontecimento. Levantamos, em seguida, a tensão existente, na obra, entre ordem e desmedida, que repercute em exageros no plano discursivo. Este excesso verificado na narração de *Acenos e afagos* se dá através de elementos afins ao estilo melodramático; a retórica sentimental de que o narrador faz uso, por sua vez, permite uma aproximação com a obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

No terceiro capítulo, observamos a tendência, em *Acenos e afagos*, à narração de minúcias cotidianas, e ao esvaziamento da rotina do narrador, que passa a compor uma "vida mínima[10]". Conforme o protagonista estreita seu vínculo com o personagem engenheiro, é possível verificar uma intensificação de aspectos tais como: a inclinação ao solilóquio, a pouca agência concedida ao personagem principal, a atribuição de decisões ao personagem engenheiro, ao qual também se confere a capacidade de ressuscitar e manter a vida do narrador. Analisamos, nesta parte da tese, algumas características acerca desses dois personagens. Ainda no terceiro capítulo, com vistas a ilustrar a configuração de uma situação limite no romance estudado, observamos como se desenrola a enigmática viagem no submarino alemão, episódio que permite levantar hipóteses a respeito da figuração do passado histórico na obra.

Posteriormente, no quarto capítulo, elencamos formalmente conceitos que já participavam da interpretação de outros aspectos do romance nos capítulos anteriores: o excesso, o limiar e a morte. Tais elementos contribuem para situar, do ponto de vista crítico, uma abordagem à obra que se desprenda de descrever somente aquilo que ela *não* é, com relação a seus índices de indeterminação, quando comparados ao modelo convencional de narrativa romanesca.

[10] O termo é encontrado no poema "Vida menor", de Carlos Drummond de Andrade, referindo-se à vida "captada em sua forma irredutível"(2000, p.63) ou seja, marcada pela escassez, pela proximidade com a morte. Utilizaremos a ideia de vida mínima ao longo da tese para indicar momentos em que o narrador se encontra em condições precárias, com poucos recursos, circunstâncias análogas às expressas pelo eu-lírico do poema de Drummond.

CAPÍTULO I: "Um épico escrito em transe[11]" para contar uma "história tediosa[12]": aspectos formais do romance *Acenos e afagos*

[11] NOLL, 2008, p.190
[12] NOLL, 2008, p.152

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado.

Mikhail Bakhtin

I. Paratextos e gêneros literários

As edições de *Acenos e afagos* publicadas até o momento de redação desta tese apresentam a mesma capa, que exibe imagens de corpos masculinos. A composição é fragmentária, de modo que é possível ver partes do tronco e braços, porém não se pode enxergar nem o rosto, nem o baixo corporal:

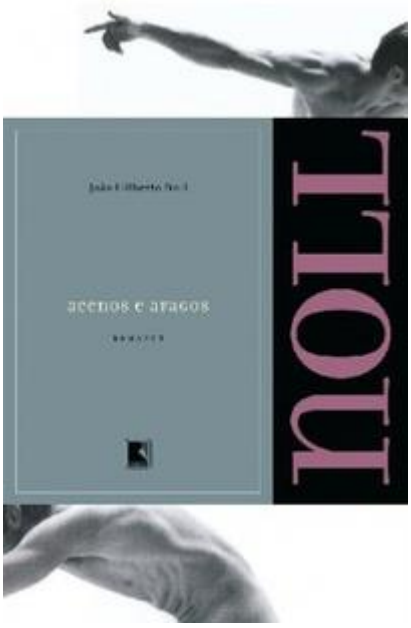

Figura 1[13]

As fotografias[14] que compõem a capa de *Acenos e afagos* são convergentes a elementos da obra. O fato de não se poder ver o rosto da figura apresentada coloca, em primeiro lugar, a atenção no corpo – aqui, apresentado em sua potência, jovem, em movimento. Além disso, fica-se diante de uma incógnita: não se conhece a identidade do sujeito fotografado. O fato de cada fotografia orientar a imagem para uma direção – à direita, acima, e à esquerda, abaixo – também é significativo, uma vez que o protagonista da narrativa oscila entre polos opostos relativos à morte, à vida e aos gêneros sexuais.

[13] Capa de *Acenos e afagos*: Rio de Janeiro, Record, 2008. Imagem disponível em http://livraria.folha.com.br/livros/romance/acenos-afagos-joao-gilberto-noll-1016316.html. Acessado em 04/07/2018.

[14] Não há, na edição consultada de *Acenos e afagos*, indicação dos créditos referentes à capa. Tentativas de contato com a editora para obter tal informação foram feitas, sem que houvesse resposta.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o corte gráfico na região genital não é, levando-se em conta a obra em questão, apenas sintomático de uma preocupação com o aspecto da capa e sua aceitação pelo público: escolher não expor a genitália, uma vez empreendida a leitura da narrativa, sinaliza também a indeterminação do protagonista com relação à sua sexualidade.

Gérard Genette destaca, em sua obra *Paratextos editoriais*, a importância que elementos da materialidade da obra literária – título, nome do autor, capa, prefácio, entre outros – possuem, e que espécies de relação eles podem estabelecer com o texto propriamente dito. Genette comenta ainda o *lugar* ocupado por esses componentes; nas palavras do autor, o paratexto

> (...) é aquilo por meio do que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores (...) Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo" que oferece a cada um a possiblidade de entrar ou de retroceder. "Zona indecisa" entre o dentro e o fora sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto). (GENETTE, 2009, p.9-10)

A capa, nessa concepção de paratexto, proporia ao leitor uma espécie de travessia: sair do limiar, seja por meio da leitura do texto ou pela recusa em fazê-lo. Cabe observar quais elementos se combinam para a criação deste "vestíbulo", além das fotografias mencionadas. O título *Acenos e afagos* é vago – não dá indícios claros sobre o tema do texto, ao contrário de obras cujos títulos trazem os nomes próprios de seus protagonistas (*Moll Flanders*, de Daniel Defoe, ou *Anna Karenina*, de Leon Tolstói), ou narrativas cujas denominações dão pistas, em certa medida, a respeito do núcleo do enredo (*Passeio ao farol* de Virginia Woolf, ou *A metamorfose*, de Franz Kafka). Além disso, o leitor não tem acesso *a priori* ao fato de que o campo semântico evocado pelas palavras "acenos" e "afagos" minimiza significativamente a natureza das relações intersubjetivas do personagem principal de Noll. Por causa disso, em larga medida, o título escolhido é elusivo, o que não ocorre em outras narrativas do autor (*A fúria do corpo*, *Hotel Atlântico* e *Lorde*, por exemplo). Este limiar, atravessa-se, portanto, na zona da imprecisão. Os paratextos de *Acenos e afagos* configuram-se de forma inconclusiva, indeterminada.

As obras do autor publicadas pela editora Record possuem indicações de seu gênero literário correspondente. Algumas dessas denominações de gênero, entretanto, diferem da nomenclatura comumente utilizada pela teoria literária. Assim é o caso de *O*

cego e a dançarina, primeira obra de Noll, usualmente referida como uma coletânea de contos, inclusive pelo próprio autor. Na edição de 2008, no entanto, abaixo do título lê-se que são "histórias". A utilização de termos como "histórias" em vez de "contos[15]" mostra um cuidado com a escolha do termo apresentado. A obra *Mínimos, múltiplos, comuns* (2015), por sua vez, diz respeito a "romances mínimos", embora seja referida pelo escritor Daniel Galera, cabe dizer, com a anuência de Noll, como se tratando de "minicontos[16]". As demais obras do autor que integram o catálogo da Record, à exceção de *A máquina de ser* (2006), trazem todas a designação de "romance[17]".

O fato de existirem tais indicações denota uma preocupação com a apresentação da obra perante o público leitor. Porém, como se pode notar, há também uma incerteza quanto a como classificar essas narrativas. Isso se deve em parte ao hibridismo que caracteriza a produção do autor, que está, em suas próprias palavras, "naquele limite entre prosa e poesia[18]".

No caso de *Acenos e afagos*, trata-se, assim como *Lorde*, *A céu aberto*, *Harmada*, entre outros, de um romance. No entanto, da mesma maneira que o título *Acenos e afagos* não necessariamente combina com o tom geral da narrativa, a ideia de "romance" também é colocada em questão uma vez iniciado o empreendimento de leitura da obra. O modo como o romance de Noll é construído dá margem para a discussão do alcance deste gênero na contemporaneidade. Pode uma obra que prescinde de, ou transgride elementos formais caros ao romance ainda assim se constituir como um exemplar deste gênero? Para o autor, a resposta é afirmativa; João Gilberto Noll define a si mesmo como sendo "basicamente um romancista", porém afirma não ter "paciência para o chamado grande romance[19]", nem para o que chama de "reconstituição histórica[20]". Dessa forma, o escritor parece

---

[15] Que fora, por exemplo, a classificação apresentada pela extinta editora Civilização Brasileira na edição de 1980 de *O cego e a dançarina*

[16] *Jogo de Ideias* – Itaú Cultural, 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8m2aOe9DexE. Acessado em 18/07/2018
Cabe destacar que, no prefácio escrito à obra *Mínimos, múltiplos, comuns*, Wagner Carelli argumenta que chamar de "contos" os textos que compõem o livro "seria incorreto. Sua configuração não remete à do conto, mesmo nas expressões mais criativas do gênero." (2015, p.23). A afirmação, que soa taxativa, colabora para a dificuldade de se apontar o gênero ficcional trabalhado por Noll. Apesar da pluralidade e do hibridismo da obra do autor, parece haver ainda a necessidade de categorizar sua prosa em algum modelo canônico, reconhecido.

[17] O autor possui dois romances juvenis, assim classificados, porém publicados pela editora Scipione: *Sou eu!* (2009) e *O nervo da noite* (2009)

[18] *Jogo de Ideias* – Itaú Cultural, 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8m2aOe9DexE. Acessado em 18/07/2018

[19] Entrevista a SESC TV, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qxlpwe5v2zU. Acessado em 18/07/2018.

[20] Ibidem.

buscar uma configuração estética que afasta sua obra do paradigma tradicional de romance – sem, no entanto, abandonar tal designação.

Idelber Avelar, em sua discussão acerca de alguns romances de Noll, identifica tal característica na prosa do autor, afirmando que

> A ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao romanção, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia Humana* de Balzac, modelo para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferaram na literatura brasileira moderna. (1999, p.171).

O crítico não abandona, ao longo de sua exposição, a comparação com modelos tradicionais de romance, reforçando a inserção de Noll em um diálogo com a historiografia literária. De fato, é recorrente, na fortuna crítica a respeito do autor, que seja feito o cotejo entre aspectos formais de seus romances e aqueles de romances convencionais.

Um comentário de Luis Alberto Brandão a respeito de *Acenos e afagos* segue a mesma linha do artigo de Avelar, observando as transgressões ao gênero literário de *Acenos e afagos*, sem, no entanto, perder de vista o que há de romanesco. O autor afirma que "(...) a melhor obra é aquela que tira partido das convenções do gênero e, ao mesmo tempo, subverte-as[21]". Para Brandão, *Acenos e afagos* "tem os ingredientes de um romance vigoroso, sobretudo o foco na complexidade identitária (...) Mas tudo ali é convulsivo, intensamente perturbador[22]". O autor afirma que as "As transformações que dilapidam a unidade do sujeito (ou a possibilidade de haver sujeito) atingem também a unidade da obra[23]", propondo uma articulação entre as mudanças vividas pelo personagem principal e a estética da narrativa de Noll.

Silviano Santiago apresenta, em seu artigo "O evangelho segundo João", uma linha argumentativa que parte da comparação da narrativa *A fúria do corpo* com configurações de personagens recorrentes na história do romance. Santiago afirma que

> *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, é um romance de ação. Não no sentido tradicional do termo: capa-e-espada, bandido-e-

[21]Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=820. Acessado em 22/08/2018.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem

> mocinha, policiais, espiões, CIA e KGB. Não se medem aqui a qualidade e o valor da ação humana pelas forças positivas do bem e da lei ou da civilização e do progresso histórico. (...) O personagem deste romance não é John Wayne, nem Rambo. (2002, p.72)

Como se pode notar a partir dos exemplos de Avelar, Brandão e Santiago, parte da crítica da obra de Noll tem se orientado, para comentar a prosa do autor, no sentido de verificar rupturas e contrastes com o modelo convencional de romance. Em entrevista[24] de 2014 a Vinicius de Andrade, Noll comenta a respeito do fato:

> ***Livre Opinião – Ideias em Debate:*** **Suas obras são destacadas pela utilização de uma linguagem que desestrutura a narrativa do romance tradicional, por produzir um embate entre o que é ou não realidade para os personagens. Assim, com estes conflitos constantes, como é que se dá o processo criativo de suas obras?**
> **João Gilberto Noll:** Nunca tive a intenção de desestruturar a narrativa do romance tradicional. É uma questão, eu diria, de fundo neurológico: não sei contar sem esse simultaneísmo entre o que é a chamada realidade do personagem e suas várias possibilidades ideais. Acho que acontece assim com um certo tipo de artista, que faz de uma inadequação o seu estilo, a sua estética.

A explanação de Noll fornece elementos interessantes para a discussão. Por um lado, a asserção de que o autor nunca teve a intenção de "desestruturar a narrativa do romance tradicional" aponta para uma literatura que não se pretende opositiva ao cânone nos moldes de um projeto *pensado* para ser de ruptura. O escritor fala da forma de sua narrativa nos termos de uma "inadequação", indicando que algo não é comportado pelo modelo de um romance tradicional. O modo como Noll argumenta esta não-intencionalidade permite compreender sua estética como algo que se impõe à escrita, e não o contrário. A dissonância de Noll em relação ao que se entende usualmente como "romance" não partiria, assim, de uma proposta transgressora, mas de uma concepção de literatura que privilegia o que há de antagônico e negativo.

A classificação em gêneros literários faz parte da zona de transição do paratexto que também é, para Genette, um local de troca, "transação" (2009, p.10), onde uma estratégia se coloca em ação "sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente" (GENETTE,

---

[24] *Livre Opinião: Ideias em debate*. Disponível em: https://livreopiniao.com/2014/06/09/joao-gilberto-noll-nunca-tive-a-intencao-de-desestruturar-a-narrativa-do-romance-tradicional/. Acessado em 12/09/2018.

2009, p.10). Nesse sentido, o paratexto é uma espécie de preparação, ou de sinalização a respeito da obra, e

> (...) pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: *romance* não significa "este livro é um romance", asserção definitória que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes "Queiram considerar este livro como um romance" (GENETTE, 2009, p.16-17, itálicos no original)

Tendo em vista as afirmações de Genette, consideramos, em nosso estudo, o pressuposto de que *Acenos e afagos* seja uma narrativa para ser lida "como um romance", admitindo-se aí, a despeito de inovações estéticas verificadas no romance de Noll, uma filiação com o gênero – ainda que esta se dê potencialmente como provocação.

Para Genette, pode haver efeito tanto de convergência quanto de divergência, variando de obra a obra, entre o paratexto e o texto literário (2009, p.18). Quando há uma discordância, trata-se de uma situação em que "(....) o leitor é convidado a resolver se puder, ou, pelo menos a integrar como figura oximórica do tipo 'mentir de verdade', cuja chave, por definição singular, talvez somente o texto lhe possa dar" (GENETTE, 2009, p.18-19). É neste horizonte que se situa nossa visada com relação à discussão do gênero romance e o caso de *Acenos e afagos*, sendo que, em nosso entendimento, a tendência será de integrar as contradições que a narrativa apresenta com relação à forma convencional deste gênero literário.

II. Elementos de teoria do romance

Sem dúvida, houve desenvolvimento produtivo de teorias acerca do romance ao longo do século XX até a contemporaneidade; porém, teóricos como Georg Lukàcs, Mikhail Bahktin e Ian Watt permanecem como paradigmas para o seu estudo, parcialmente, especula-se, pela percepção de coerência e unidade que tais autores conferem ao gênero, nos moldes de uma sistematização de características recorrentes. Ademais, é sempre *em relação* à ideia academicamente estipulada de romance tradicional que se elaboram reflexões sobre as modificações sofridas pelo gênero, de forma que o modelo assimilado se mantém sempre em vista.

No horizonte desse debate, interessa-nos mais de perto agregar as formulações trazidas por Walter Benjamin, Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld acerca da prosa romanesca. Tais formulações incidem diretamente sobre alguns dos núcleos do romance tradicional: a ideia de um efeito de real, cuja ruptura foi trabalhada por Rosenfeld em seu conceito de "desrealização[25]"; o narrador cartesiano, da forma como o compreende Watt, e sua ruína face às catástrofes, como elabora Adorno[26]; e o declínio da ideia de experiência, que põe em xeque a possibilidade de existir um relato nos moldes tradicionais, conforme discutiu Benjamin[27]. Nesta chave, cabe observar em que medida *Acenos e afagos* representa uma continuidade dos elementos inovadores verificados nas narrativas de autores como Woolf, Kafka, Proust, ou Lispector, por exemplo – escritores frequentemente apontados como aqueles em que ocorrem transformações estéticas relevantes no gênero – e em que medida existe algo, na obra de Noll, de específico formalmente.

Em consonância à tônica do pensamento frankfurtiano acerca da produção cultural, admitimos, como pressuposto, que mudanças estéticas no campo das artes estão necessariamente relacionadas aos contextos de produção. Ian Watt, em seus estudos sobre Defoe, Fielding e Richardson, afirmou que o surgimento do romance como tal não foi um acidente; sua ascensão está intrinsecamente relacionada a condições favoráveis à época (WATT, 2010, p.11). O crítico tece um paralelo entre a filosofia e o gênero literário, mostrando correspondências entre as reflexões de Descartes e os procedimentos formais do romance que visam a uma representação autêntica de um relato pessoal. No cerne das transformações literárias e filosóficas, encontra-se

> uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada do mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares (WATT, 2010, p.30).

---

[25] ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno.** In.: *Texto/contexto I* São Paulo: Perspectiva, 1996.

[26] ADORNO, Theodor. **Posição do narrador no romance contemporâneo.** In.: *Notas de literatura I.* São Paulo: Ed. 34, 2003.

[27] BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In.: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ . **Experiência e pobreza.** In.: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994b.

Watt conecta, assim, o surgimento do romance a transformações que afastam a ideia de coletividade e se concentram nas experiências particulares, específicas. A premissa geral do romance é perfazer o relato autêntico de tal experiência; porém, conforme é sabido, tanto a ideia de "relato" quanto a de "experiência", conceitos outrora estruturantes deste gênero, têm sido tópico para debate na contemporaneidade.

De acordo com Benjamin (1994), a experiência foi se desarticulando na modernidade, época que favorece as ações da vivência: sem tempo para assimilação, e com as mudanças na percepção ocasionadas pela urbanização e pela guerra, aliadas à forma repetitiva que o trabalho humano assume numa linha de produção, os eventos de uma vida não se interiorizam como sabedoria, mas sim são recebidos como choques. Com isso, o ato de narrar também se modifica, distanciando-se das estruturas orais pré-capitalistas que primavam pela narração de um saber, precisamente incorporado como experiência e, por isso, transmissível. Adorno aborda tal problematização do ato de narrar com enfoque no romance, enunciando, de modo paradoxal, que "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (2003, p.55).

Ainda que teóricos como Watt e Benjamin partam de circunstâncias e abordagens tão diversas para falar a respeito do romance, parece haver consenso, no entanto, no fato de que "A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém." (BENJAMIN, 1994, p.54). É nessas condições que se configura o ponto de partida da narrativa romanesca.

Mesmo à luz das transformações que o romance sofreu ao longo do tempo, Watt afirma que "não devemos deixar que nossa percepção de certas falhas nos objetivos da escola realista diminua a considerável extensão em que o romance em geral – tanto de Joyce como de Zola – emprega os meios literários aqui denominados realismo formal" (2010, p.32). A afirmação reforça aquilo que o teórico expôs como seu objetivo: fazer uma "definição bastante estreita para excluir tipos de narrativa anteriores e contudo bastante ampla para abranger tudo que em geral se classifica como romance" (WATT, 2010, p.11-12).

De fato, as análises de Watt representam uma acurada e extremamente produtiva observação de características que se verificam nos romances, a partir de seus três autores chave que, na perspectiva do teórico, são Defoe, Richardson e Fielding. No entanto, há que se atentar para o fato de que *A ascensão do romance*, obra publicada em 1957, não poderia antever outras transformações pelas quais o gênero passaria, com características

que, assim como ocorrera anteriormente com o interesse pelo cartesianismo e pelo relato particular, parecem convergir para uma expressão estética específica. Tais transformações, do ponto de vista social e cultural, englobam, entre outras, a consolidação de uma sociedade administrada e o ápice do consumo em massa e da produção em série, assuntos trabalhados pela escola de Frankfurt, que atingem, contemporaneamente, de modo profundo as concepções acerca do "eu" e da individualidade. É justamente sobre este indivíduo, a respeito do qual parecia haver uma história a contar, que incidem as primeiras modificações no gênero.

As "Reflexões sobre o romance moderno" de Anatol Rosenfeld vêm sintetizar aquilo que, no texto literário, se evidencia como signos destas transformações: esteticamente, trata-se principalmente da fragmentação, quebra de linearidade e discurso indireto livre, acompanhados de modificações na construção de personagens e narradores (ROSENFELD, 1996). O ensaio de Rosenfeld possui pontos em comum com o texto "Posição do narrador no romance contemporâneo", de Adorno. Os dois teóricos reforçam a ideia de que o realismo convencional *não* seria mais um recurso expressivo condizente para a representação da realidade empírica, embora se mantenha como procedimento estético predominante à época da redação dos ensaios[28]. Em outras palavras, o regime de representação mimética que caracteriza o romance convencional não logra "*dizer como realmente as coisas são*" (ADORNO, 2003, p.57, itálico no original); a literatura considerada mais relevante, para Adorno, será aquela que incorpore procedimentos que deem a ver a desorientação do sujeito face a um mundo em que "a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial" (2003, p.61).

Rosenfeld também comenta a respeito do sujeito moderno, defendendo que as mudanças na forma romance surgem quando o "indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e 'ilusionista'" (ROSENFELD, 1996, p.88, itálicos no original). Formulação semelhante

[28] Rosenfeld chama atenção para este fato, comentando que "as alterações ocorridas no romance não 'dão tanto na vista' como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional" (1996, p.80). Em 2017, listas de romances mais vendidos apresentam predominantemente obras que privilegiam narradores estáveis e construção formal linear, cartesiana, evidenciando a atualidade da reflexão de Rosenfeld. Verificar, por exemplo, as informações disponíveis na *Revista Estante* da loja Fnac de Portugal (http://www.revistaestante.fnac.pt/os-10-livros-vendidos-2017), e a compilação de mais vendidos de 2017 do *New York Times* (https://www.nytimes.com/books/best-sellers/). Ambos acessados em 06/08/2018.

traz Adorno, que enuncia que o romance "*precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo*" (ADORNO, 2003, p.57, em itálico no original).

A descrição de Adorno a respeito da situação do indivíduo moderno tem afinidade com o pensamento de Christopher Lasch acerca do "mínimo eu", o indivíduo que enfrenta, como parte de seu cotidiano, a perpétua ameaça da catástrofe. Este "mínimo eu" seria,

> antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união. A atual preocupação com a "identidade" expressa em certa medida esse embaraço em se definir as fronteiras da individualidade. (...) a individualidade mínima não é só uma resposta defensiva ao perigo mas se origina de uma transformação social mais profunda: a substituição de um mundo confiável de objetos duráveis por um mundo de imagens oscilantes que torna cada vez mais difícil a distinção entre a realidade e a fantasia. (LASCH, 1986, P.12-13)

É necessário levar em consideração que o romance *Acenos e afagos* surge "em um contexto marcado por políticas de identidade", no qual "as relações entre indivíduo e sociedade muitas vezes se pautam pela identificação do sujeito com a coletividade; ou com a inconsistência, a falta dessa identificação" (GINZBURG, 2013, p.180). A afirmação salienta a importância que as reflexões acerca do sujeito tomam contemporaneamente. O modo como a individualidade é destacada por Lasch pode se configurar como a contrapartida contemporânea da outrora proeminente convicção no eu cartesiano – contrapartida claramente elaborada sob o esteio de Freud, e apresentada na especificidade de um sujeito que já emergiu "no lado mais remoto da grande linha divisória histórica, marcada pela experiência de assassinato em massa do século XX, que separa a nossa época das idades mais antigas e inocentes" (LASCH, 1986, P.56).

O "mínimo eu" condensa indiretamente, sob viés psicológico, algumas tendências expostas por Adorno (2008) em *Minima Moralia*, obra que se mostra extremamente atual e cujos temas centrais – a desconfiança, a impossibilidade de constituir relações humanas duráveis, o declínio do diálogo, entre outros – participam da vivência de indivíduos nos quais "A apatia seletiva, o descompromisso emocional frente aos outros, a renúncia ao passado e ao futuro, a determinação de viver um dia de cada vez" não são exceção, mas sim "a vida das pessoas comuns em condições normais de uma sociedade burocrática" (LASCH, 1986, p.47-48). Se o romance tem origem, conforme vimos, no ponto de vista

do indivíduo solitário, é certo que o relato que este indivíduo será capaz de articular irá variar no tempo, conforme modifiquem-se os contextos que o circundam. Um narrador como o que se vê em *Acenos e afagos* enuncia a partir de circunstâncias afins às descritas por Lasch, e pode-se observar, em seu relato, a supressão da "categoria épica fundamental da objetividade" que Adorno pontua (2003, p.59), uma vez que esse sujeito "rejeita a diferença entre o eu e o mundo que o circunda" (LASCH, 1986, p.13), vivendo em um "um mundo de espelhos, de imagens insubstanciais, de ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade", cujo "efeito especular faz do sujeito um objeto; ao mesmo tempo, transforma o mundo dos objetos numa extensão ou projeção do eu" (LASCH, 1986, p.22).

III. Apontamentos sobre a linguagem referencial e o romance *Acenos e afagos*

A frase de Lasch indica a diluição de limites entre sujeito e objeto, o que, consequentemente, abala a confiança em uma ideia de realidade estável, externa ao indivíduo. É, dentre outros elementos, essa posição do sujeito face ao mundo que faz com que o discurso do narrador de *Acenos e afagos* não se filie à afirmação de Watt, segundo a qual "a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias" (2001, p.30). As particularidades neste gênero seriam, para o teórico, "apresentadas através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias" (WATT, 2001, p.31). A assertiva de Watt pressupõe uma divisão clara entre gêneros, em que a prosa romanesca, quando comparada a outros textos literários, sobressai como narrativa *objetiva.* Este cenário, entretanto, nem sempre se sustenta contemporaneamente, tendo em vista a constante mistura entre gêneros e a tentativa de esboçar novas formas de textos literários, como os "romances mínimos[29]" de Noll, citados anteriormente.

Na narração de *Acenos e afagos,* o protagonista em alguns momentos questiona os limites de sua própria linguagem. Isso ocorre, por exemplo, quando ele diz, no submarino alemão, que "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" (NOLL, 2008, p.29). O narrador admite, assim, existirem vivências que a linguagem não pode acessar – algo "do

[29] NOLL, *Mínimos, múltiplos, comuns.* Rio de Janeiro: Record, 2015.

outro lado da expressão", que se intui, mas que permanece indizível. O deslocamento em direção ao silêncio e a precariedade da comunicação em *Acenos e afagos* fazem com que a linguagem seja caracterizada por negatividade. Isso fica claro também quando o narrador comenta a respeito do vazio:

> O vazio se encolhia todo quando eu o tocava com a palavra. É próprio dele não se empolgar com a linguagem. O vazio só sabia se fazer representar no armário da cozinha: no objeto multiuso, mais detalhadamente, no vibrador preguiçoso, metido nas sombras, aparentemente sem pressa de sair dali. Aliás, ele não se encontrava realmente ali, pois vivia em referência a outra coisa -, seu duplo na versão de carne veias e sangue. (NOLL, 2008, p.170)

De acordo com o narrador, o vazio é arredio à palavra, escapa: ou seja, está, ao lado dos mistérios do mar, para além da expressão. Há, porém uma curiosa representação para o vazio: o vibrador, que só "vivia em referência a outra coisa". Um objeto que, através de sua presença, anuncia a *ausência* de outra, a qual evoca. E conclui dizendo que "Qualquer palavra na área de serviço da casa soaria absolutamente ociosa diante daquele esconderijo no armário" (NOLL, 2008, p.170). Ante à ociosidade da linguagem, é o corpo que assume: "Para fazer frente a tanta escassez, eu beijaria uns lábios que estivessem à mão" (NOLL, 2008, p.170).

Outra elaboração a respeito da linguagem surge quando o narrador está convalescente no hospital, após sofrer a agressão do garoto de programa:

> 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. Quando tentava recolhê-las para escondê-las no bolso do pijama, percebia que elas já tinham se desfeito. De sinal de vida só vinha o ritmo incansável dos dois corpos nas sombras, em tórrida agarração. (NOLL, 2008, p.75)

As palavras são tratadas como detentoras de uma materialidade. São como um ursinho de pelúcia: representam apego, proteção, segurança; poderiam, ainda, ser escondidas no bolso do pijama. A despeito de tal materialidade, são evanescentes: se desfazem antes que o narrador possa delas se apropriar. A linguagem, portanto, se esvai. Permanece, mesmo na situação limítrofe entre morte e vida, a figura dos corpos dos amantes "em tórrida agarração" – apesar de imaginários, é deles que vêm o sinal de vida. Escuridão, frio e silêncio são algumas características dessa parte da narrativa. A impossibilidade de confiar na permanência das palavras faz com que o narrador se volte

para as imagens de corpos em cenas de sexo. Isso é frequente no romance, e mostra que o corpo pode estabelecer uma comunicação mais eficaz do que a linguagem verbal: o narrador diz, em certo momento, que a relação sexual entre ele e um parceiro se daria como "um contrato presto, sem mediação de nada nem ninguém. Sem mediação da linguagem até." (NOLL, 2008, p.42).

Dentre as variadas manifestações do narrador acerca da linguagem, destaca-se ainda a cena de seu encontro, já metamorfoseado em mulher, com um homem em um lago, perto da casa em Cuiabá. Este homem demonstra ter alguma espécie de transtorno; "Ele era o que se chama de insuficiente mental" (NOLL, 2008, p.119), fazendo com que o narrador o caracterize, de modo cruel, como "infra-humano" (NOLL, 2008, p.120). Neste homem, "todo laivo de frase acabava estourando feito bolha" (NOLL, 2008, p.120). Assim como ocorre nas outras passagens citadas a respeito da linguagem, o corpo mais uma vez toma as rédeas da comunicação: os personagens se movimentam, gesticulam "como se pedíssemos um auxílio dos céus"; entretanto, o gesto "logo se coagulou por falta de mensagens" (NOLL, 2008, p.120). O corpo, então avança para além do gesto: o homem, batendo palmas para "festejar", "contagiara" o narrador: "dancei em gestos com ele" (NOLL, 2008, p.120).

Se no corpo existe este entendimento, através de gestos, dança e sexo, quando se depende apenas da linguagem verbal, a comunicação é precária. Há muitos momentos de perguntas e dúvidas dirigidas pelo narrador ao engenheiro, porém estas permanecem sem respostas. De modo geral, o narrador tende ao silêncio, ou ao monólogo e à solidão discursiva, indicando a debilidade da interlocução. O romance de Noll se volta, assim, a uma negatividade inerente à linguagem, em consonância com o que defende Agamben, em seus seminários a respeito da relação entre morte e linguagem (2006). O filósofo italiano afirma que toda linguagem traz a marca de um vazio relacionado à morte: "Tanto a 'faculdade' da linguagem, quanto a 'faculdade' da morte, enquanto abrem ao homem a sua morada mais própria, abrem e desvelam esta morada como já permeada desde sempre pela negatividade e nela fundada" (AGAMBEN, 2006, p.10).

Existe, para Agamben, um salto entre aquilo que se intenciona dizer e aquilo que é possível expressar:

> De fato, tão logo a certeza sensível tenta sair de si e indicar (*zeigen*) aquilo que quer-dizer, ela percebe necessariamente que aquilo que acreditava poder abarcar imediatamente no gesto de mostrar é, na

> realidade, um processo de mediação, aliás, uma autêntica dialética que, como tal, contém em si desde sempre uma negação. (2006, p.25)

O protagonista parece consciente desta mediação; a narração ressalta a intransparência da linguagem, o fato de que os significados das palavras não são evidentes. O narrador de *Acenos e afagos* "se relaciona com a linguagem reconhecendo seus limites. Sem se submeter à racionalidade, o pensamento admite a lógica da desintegração de convenções discursivas" (GINZBURG, 2013, p.179). Não obstante, a desconfiança da linguagem é acompanhada por um vigoroso ímpeto narrativo. A premente necessidade de narrar reclama modos discursivos que estejam à altura do desafio com que se depara o protagonista: narrar a partir da morte, a partir de situações-limite, não é tarefa que se leve a cabo através de uma narrativa tradicional, que privilegie construção linear e realismo formal.

IV. Apontamentos sobre a construção de personagens

A construção de personagens no romance convencional exige que eles sejam inseridos no espaço e no tempo, sem ambiguidade. É também uma característica marcante do romance a atribuição de nomes próprios, profissão e trejeitos aos personagens, assim como uma delineação de sua aparência física, frequentemente ligada a outros componentes de sua construção. Observaremos, no terceiro capítulo, elementos mais aprofundados acerca dos personagens principais do romance *Acenos e afagos.* Neste momento, gostaríamos de pontuar apenas alguns aspectos a respeito do tema.

Antonio Candido, em "A personagem do romance", estabelece algumas relações entre os seres fictícios e os seres vivos (2007, p.55), principalmente no tocante ao modo como se dá o conhecimento de personagens e pessoas. Com vistas a observar as condições necessárias para a existência de um personagem, o crítico inicia por comparar a percepção dos indivíduos face a seus semelhantes, dizendo que "a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta" (CANDIDO, 2007, p.56) e fragmentária. Candido comenta a respeito do caráter enigmático de um ser perante outro, estabelecendo uma ligação com as teorias psicológicas e psicanalíticas que exerceram influência sobre o romance – cita Pirandello, Proust e Kafka como alguns exemplos notáveis deste viés. O crítico resume da seguinte maneira a relação entre pessoas e personagens:

> Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial (...) No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ela ser relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. (CANDIDO, 2007, p.58-59)

É certo que, na comparação realizada por Candido, o personagem de ficção tenha evidentemente menos nuances e mobilidade que pessoas. A delimitação física da obra, é claro, já garante essa restrição; nesse sentido, a interpretação tem um limite claro, a partir dos elementos fornecidos pelo texto literário. Tal delimitação, no entanto, não necessariamente garante unidade, lógica e coerência, atributos que não se aplicam à configuração do protagonista de *Acenos e afagos*.

Candido afirma que no romance moderno há tendência de "aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício" (2007, p.59, itálico no original). Todavia, esse "rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens", para o crítico, "nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos", ou seja, construir os personagens segundo um desses dois modos: "1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis (...); 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos (...)" (CANDIDO, 2007, p.60). Essas designações remetem à classificação de personagens em planos e esféricos, à qual o autor também faz referência em seu ensaio. A tentativa de caracterizar o narrador de *Acenos* dessa forma parece fracassar, na medida em que o protagonista não atende aos critérios estipulados para cada uma das alternativas previstas na síntese. O personagem não é tipificado, mas possui um traço marcante que o acompanha ao longo da narrativa: o impulso sexual. Demonstra nuances de comportamento, mas não chega a exprimir profundidade. Há reflexões sofisticadas por parte do narrador, porém sem tentativas de elaboração da experiência. O movimento rumo à compreensão dos eventos narrados é deficitário.

Rosenfeld, para falar dos personagens no romance moderno, faz uma analogia com o ato de ver um inseto através de um microscópio: assim como a lente do microscópio amplia o animal a ponto de torná-lo irreconhecível, também o foco narrativo se aproxima dos personagens e, assim, " se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional" (1996, p.85). Para ele, existe "plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade" (ROSENFELD, 1996, p.85). Problematizar espaço e tempo narrativos tem, portanto, uma implicação do ponto de vista da construção do personagem.

Candido, em seu ensaio, atenta ainda à função do pormenor na construção do ser fictício, dado que nos interessa:

> A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento (...) Os realistas do século XIX (...) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. (CANDIDO, 2007, p.79)

A elaboração de pormenores diz respeito aos detalhes mencionados por Candido, como uma "mancha" ou "verruga", e pode remeter a características que, ao serem reiteradas no texto, cristalizam-se como epítetos. É o caso de Capitu, de Machado de Assis (1996), por exemplo, e seus olhos de ressaca, ou Iracema, a virgem dos lábios de mel, retratada por Alencar (1985). É indiscutível que, em se tratando de *Acenos e afagos*, publicado em 2008, há uma distância temporal e estética significativa das estratégias formais mencionadas por Candido, cujo texto, publicado em 1968, se debruça sobre aspectos de personagens de obras canônicas dos séculos XIX e XX. No entanto, embora escassos, esses índices aparecem no texto de Noll, principalmente na caracterização do personagem engenheiro, que possui uma abelha tatuada. É importante ressaltar que, no horizonte literário discutido por Candido, os pormenores podem reforçar o efeito de real, complementando o conhecimento prévio relativo aos personagens. Em *Acenos e afagos*, os personagens não são construídos de modo que se possa apreender sua profundidade, ou uma individualidade que os destaque. Por isso, o pormenor, neste romance, provoca um efeito insólito, pois não se articula com atributos já conferidos aos personagens.

A relação do pormenor com o personagem se dá, convencionalmente, por metonímia, fazendo com que detalhes evoquem sua totalidade. Em *Acenos e afagos*, a

tatuagem de abelha do engenheiro é citada diversas vezes no texto[30]. Porém, neste romance, o pormenor perde sua capacidade de evocação: a relação de metonímia não ocorre, uma vez que não há contornos suficientemente delimitados a respeito do personagem, ou seja: não há totalidade à qual o detalhe possa se articular.

Em Noll, quando o narrador se utiliza de procedimentos estéticos que remetem à estética convencional do romance, eles não se prestam aos mesmos propósitos, que seriam ressaltar a individualidade de um personagem e reforçar o efeito de real. Por isso, essas estratégias formais revelam, em *Acenos e afagos,* mais sobre seu modo de produção, diminuindo a distância estética, do que contribuem para o conhecimento dos personagens da trama.

Neste ponto, cabe lembrar o que Adorno (2005) propõe acerca da fantasmagoria, ao falar sobre Wagner e sobre os romances do século XIX (ADORNO, 1970). A música seria uma expressão da fantasmagoria, na medida em que esconde seu processo de produção, e alcança tão satisfatoriamente a ilusão estética a que se propõe, que o espectador fica imerso em sua fruição, sem perceber que a música é produto de trabalho artístico. Adorno faz uma analogia com os romances do século XIX, que igualmente apagavam traços de sua produção:

> A aparência estética tinha-se elevado, no século XIX, à fantasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios da sua produção; provavelmente porque o crescente espírito positivista da arte se comunicava na medida em que ela devia ser um facto e envergonhar-se daquilo por cujo intermédio a sua densa imediatidade se revelara mediatizada. As obras obedecem a tal até bem dentro da modernidade. O seu carácter de aparência reforçou-se até se tornar o seu carácter de absoluto (...). (1970, p.727)

Em *Acenos e afagos,* ao contrário, os traços de produção são ressaltados, e o uso dos pormenores parece colaborar para este aspecto. Além de agirem contrariamente ao caráter de totalidade da obra, dando a ver traços de sua produção, as características a respeito dos personagens de *Acenos e afagos* também podem provocar um efeito cômico: quando o engenheiro se mostra sexualmente impotente, o narrador debocha: "Vi que o

[30] "Vi que no prepúcio circuncidado de meu amigo havia uma tatuagem e essa tatuagem me atordoou: uma ínfima abelha. (...) A abelha parecia um mimo dos mais instigantes." (NOLL, 2008, p.26-27); "Aliás, eu nunca vira uma abelha tão grande" (Ibidem, p.27); quando ficássemos enfim disponíveis um à nudez do outro, eu me prometia realizar o toque único na tatuagem da abelha em seu prepúcio -, e ensinaria o inseto a fazer mel." (Ibidem, p.66-67); "a abelha tatuada estremeceu" (Ibidem, p.150)

prepúcio dele continuava mostrando a abelha, agora bem pequenininha por motivos óbvios" (NOLL, 2008, p.92). Parece haver, no texto de Noll, uma incorporação, em registro irônico, do pormenor e de lugares-comuns da estética romanesca convencional. Isso ocorre com a personagem Clara, esposa do narrador, quando o protagonista faz referência a seu gosto musical. A personagem canta com sua "voz bendita" canções francesas dos séculos XVII e XVIII, notadamente de Josquin Desprès[31], "por quem era apaixonada" (NOLL, 2008, p.38). São utilizadas formulações como "Seu timbre particularíssimo de soprano tinha o dom de me inspirar" e "Quando cantava, o mundo sensível era provisoriamente apagado" (NOLL, 2008, p.38 e p.40). Tais caracterizações e estilizações discursivas evocam atributos de personagens femininas de romances românticos, o que contrasta com o contexto da narrativa de Noll. A elevação no discurso é sempre circunstancial, pois a narração oscila do rebuscamento ao rebaixamento, através de elementos grotescos e abjetos, ao longo do romance.

V. O andamento da trama em *Acenos e afagos*

Encontram-se, no enredo de *Acenos e afagos*, ecos do material privilegiado de narrativas romanescas tradicionais: a história de amor, a aventura e a viagem. Nesse sentido, a narrativa estaria dialogando com "uma das principais funções do romance", ou seja, "fornecer um rito de iniciação ficcional ao mistério mais fundamental da sociedade" - o amor, mais propriamente os "fatos da vida" (WATT, 2010 p. 183). Entretanto há, notadamente, o efeito agônico desta apropriação: neste percurso amoroso, não há aprendizagem nem conciliação. O mesmo ocorre com a viagem[32], inserida no texto com o passeio no submarino alemão, que não tem viés exploratório para o enriquecimento financeiro, tampouco promove momentos de transcendência, como Watt (2010) ressalta ser frequente quando o tema da viagem é incorporado à narrativa do romance. Avelar observa que,

> Ao contrário das viagens que constituíram um dos gêneros privilegiados da modernidade, de Swift a Humboldt e Jack Kerouac, as

[31] Grafado desta maneira no texto de Noll.

[32] Se voltarmos à questão do paratexto, chama a atenção que a contracapa do romance traga uma citação da obra muito pouco representativa de seu efetivo teor, apresentando um trecho que antecede a viagem no submarino, dando a entender que este episódio se configuraria em moldes convencionais, ou seja, uma aventura filiada à epopeia.

> viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante (1999, p.177)

Esses elementos, provenientes de tropos historicamente produtivos no romance – a história de amor e a viagem – são incorporados no texto de Noll de modo negativo; nesta apropriação, a forma se revela central, pois é pela construção estética que se dá a percepção de que tais elementos não constituem um *relato* nos moldes convencionais. Os elementos não se combinam, no texto, para dar unidade à formação de conhecimento ou transformação de caráter heroico do protagonista – conforme afirma Santiago, na narrativa de Noll não encontramos personagens "capa-e-espada" (2002, p.72). Os tropos romanescos, em *Acenos e afagos*, fazem parte de um movimento de dilapidação e de transformação; mas esta transformação não é acompanhada por superação ou por tomada de consciência. O protagonista se encontra, ao final do romance, menos consistente do que estava na situação inicial; tal configuração se dá mas pelos vieses da indeterminação e da indiferença expressas quanto à condição do narrador. Tanto a viagem quanto o relacionamento entre o narrador e o engenheiro serão examinados com mais vagar ao longo desta tese.

Em nossa breve paráfrase do enredo de *Acenos e afagos*, apresentada na introdução desta tese, é possível notar que os eventos marcantes não estão ligados por conjunções causais ou consecutivas. Além disso, algumas ações do enredo não configuram propriamente conflitos[33], que dariam andamento à trama. Estes são dados relevantes para discussão da construção de sentido na narrativa, uma vez que, estando em xeque a causalidade, é necessário encontrar outras formas de conexão entre as experiências do narrador. Seguimos, conforme propusera Watt, na "subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica" que corrobora a "primazia da experiência individual no romance" (2010, p.16). Porém, conforme veremos, essa dinâmica será problematizada, na medida em que a memória fragmentária não se articula da maneira como Watt havia definido, ou seja, utilizando "a experiência passada como a causa da ação presente" (2010, p.23).

Muitas vezes, a lembrança do narrador assume um tempo verbal correspondente ao presente em *Acenos e afagos*, configurando um procedimento estético que atualiza o

[33] Muitos momentos se constroem, de fato, em espécie de anticlímax: quando o narrador encontra seu filho na sauna (NOLL, 2008, p.59), por exemplo, a narração é construída indicando que, deste encontro, pode haver reviravolta no enredo – uma vez que o filho desconhece a natureza homoerótica dos relacionamentos extraconjugais de seu pai. Porém, nada resulta desse episódio, que não tem repercussões, e não fica claro se o adolescente chegara a ver o protagonista.

impacto da memória na enunciação, ao mesmo tempo em que colabora para a não-linearidade do texto. Esta "presentificação" fora apontada pela crítica Paloma Vidal (2010) como uma estratégia recorrente na obra de Noll. Cabe pontuar que Watt notara mecanismo semelhante no romance de Richardson; o crítico comenta que Fielding, que opta por uma "posição mais exterior e tradicional", "zomba do tempo presente" utilizado pelo autor de *Pamela*. Porém, se no romance tradicional o uso do presente atua como o "close-up" do cinema (WATT, 2010, p.25), em Noll ele rompe a diferenciação entre os tempos passado e presente, dando à memória estatuto de atualização no discurso.

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 – "saga", como diz (NOLL, 2008, p.103) – com o engenheiro, efetivamente encarrega-se de narrar aquilo que não aconteceu. Outras passagens elaboradas da narrativa, conforme veremos, se detêm em fatos mínimos, como o preparo de refeições, uso do banheiro e atividades domésticas corriqueiras.

A atenção detida a questões cotidianas representa uma mudança significativa em relação ao romance tradicional, que procurava estabelecer claramente o cerne dos conflitos da trama, bem como delinear um quadro particularizado das personagens e de seus ambientes. O detalhe, o mínimo e o corriqueiro podem, no romance convencional, aumentar seu efeito de real; "O gosto pelo detalhe doméstico provavelmente contribuiu em muito para dar à narrativa uma aparência de realidade cotidiana (...)" (WATT, 2010, p.163). Porém, tais elementos são, de certa maneira, secundários ao enredo e chegaram a ser considerados por alguns como uma espécie de defeito:

> Muitos contemporâneos reclamaram do 'amontoado de circunstâncias triviais' presentes no romance [*Pamela*]; um leitor comentou com ironia

> que se ‘admirava que o autor não tivesse nos informado o número exato de alfinetes que Pamela levou consigo ao partir para Lincolnshire (...)’ (WATT, 2010, p.163).

No entanto, ao falar sobre a continuidade do romance com relação à epopeia, Watt afirma que autores como Fielding atentaram para o fato de que, embora o romance não devesse contar com o elemento maravilhoso da épica, tampouco deveria se centrar sobre minúcias banais a ponto de não constituir uma narrativa interessante, com movimento; era necessário ter o que Fielding chama de “surpreendente” (WATT, 2010, p.269). O que se depreende de tal teorização é o fato de que cada elemento, no romance convencional, fica em seu lugar; as posições ocupadas pelo detalhe e pelo surpreendente são distintas e claramente configuradas. Essa hierarquia já não se sustenta no romance moderno, que privilegia, muitas vezes, aspectos pouco “surpreendentes” em seu enredo. Watt reconhece esta mudança quando comenta a respeito de Joyce. O teórico, no entanto, contemporiza:

> Bloom nada tem de heroico ou de notável; à primeira vista é difícil entender porque alguém quereria escrever sobre ele; e na verdade há uma única razão possível, a mesma que justifica a existência do romance em geral: apesar de tudo que tenhamos a dizer contra Bloom, sua vida interior, se podemos julgar, é infinitamente mais diversificada, interessante e consciente de si mesma e de suas relações pessoais que a de seu protótipo homérico. (WATT, 2010, p.219)

O romance de Joyce, assim, é absolvido sob a justificativa do interesse de uma profunda vida interior, que o fluxo de consciência pode, como proposta estética inovadora, ilustrar. Esta vida interior “interessante e consciente de si mesma” (WATT, 2010, p.219), porém, já não se configura em um romance como *Acenos e afagos*, tampouco em outras narrativas contemporâneas. O narrador de Noll descreve a si mesmo como um “homem usual”, que não desperta interesse, “um homem que não deixa marcas” (NOLL, 2008, p.59); a vida deste personagem se caracteriza pela precariedade, pela superficialidade, pelo improviso. Assim, a intensa subjetivação que acompanha o discurso do narrador de *Acenos e afagos* distancia-se da riqueza emocional e psíquica expressa pelos personagens de Joyce ou de Woolf, autora que também utilizou recursos semelhantes àqueles que Watt destaca em *Ulisses.* Estamos diante de uma subjetividade que não leva ao “descortínio”, como Nunes (1973) identificara a respeito de Lispector; ela se volta para si mesma sem repercutir em tomada de consciência ou descobertas.

Assim como Watt, Rosenfeld (1996, p.90) cita Joyce como um dos expoentes do romance moderno e suas inovações. Rosenfeld (1996, p.80) verifica que um elemento

consideravelmente abalado nas narrativas de Joyce, Proust, Gide e Faulkner é o tempo narrativo. A ausência de continuidade temporal observada pelo teórico pode se manifestar formalmente como fragmentação. O fragmento pode dar forma ao dilaceramento da experiência, e, por se opor a uma ideia de unidade, pode apontar para a cisão do narrador ou dos personagens de uma obra.

VI. "E ficou a sensação de abissal gratuidade nessa minha história[34]": a ausência de causalidade em *Acenos e afagos*

Ao final de *Acenos e afagos,* é possível verificar que o romance não responde aos enigmas centrais da trama: não se sabe se o narrador morreu, como se tornou mulher, nem se que o protagonista narra é parte de um delírio. A leitura do texto sugere que existem ligações entre os acontecimentos; porém, conforme já mencionamos, os vínculos entre eles não se dão por causa e efeito.

Pouco antes de sua segunda morte, o narrador reflete acerca de sua trajetória:

> E enumerei depois as cenas que tinham me levado até aquele dia, boas ou más. Se as coisas continuassem a me garantir certa sequência, sem maiores atropelos, eu seria um homem de bem com sua própria história. (...) Mas pra onde eu estava mesmo indo? Fugia, fugia de qualquer história que quisesse me escravizar a meu passado remoto ou recente. (NOLL, 2008, p.196)

A "certa sequência" a que o narrador se refere não se coloca, no romance, como um encadeamento lógico. Além disso, conforme ocorre ao longo de toda a narrativa, o protagonista está em constante dúvida sobre o que aconteceu, colocando em questão a credibilidade daquilo que narra. Diz ele, por exemplo, após a morte do engenheiro, que talvez ninguém tenha morrido – somente ele próprio (NOLL, 2008, p.186). Após ser alvejado pelo segurança, ele afirma que, em seu corpo, "inscrevia-se a história de um cara traído pelo próprio segurança do marido, de quem hoje eu era viúva"; porém, em seguida, questiona: "Ou não? Seria possível desfazer qualquer engano quanto à sobrevivência ou não do meu engenheiro?" (NOLL, 2008, p.199). Permanentemente revisando aquilo que aconteceu, e duvidando de sua percepção, o narrador sente que, ao fim de sua vida, "ficou a sensação de abissal gratuidade nessa minha história" (NOLL, 2008, p.199). A

[34] NOLL, 2008, p.199.

gratuidade está associada à ausência de um fio condutor causal, que o protagonista afirma perceber em sua trajetória: “Cada coisa que acontecia comigo talvez fosse mesmo o melhor. Era o tal saldo providencial de tudo, sensação que me acompanhara vida afora” (NOLL, 2008, p.201-202).

Bosi, em seu ensaio “Acaso, necessidade”, discorre a respeito do texto de Jacques Monod *Le hasard et la nécessité: essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*[35]. As reflexões de Bosi vão no sentido de desenvolver o raciocínio de Monod a respeito das ciências naturais, comparando a tensão e a concorrência entre acaso e necessidade biológica com a dialética e a linguagem. Para isso, Bosi parte de uma questão: “Como conciliar as duas verdades da ciência: vida e entropia, organização que se perpetua e desordem, informação e acaso?” (2003, p.450-451). Em outras palavras, Bosi procura entender os fatores divergentes que concorrem na produção de resultados. Essas duas verdades da ciência podem ser estendidas para outras áreas do conhecimento. Com relação à linguagem, por exemplo,

> os significados produzidos mediante os arranjos frásicos são apenas em parte previsíveis, tal a liberdade de estruturação que se dá aos elementos. O importante é que tudo está organizado para que os significados venham finalmente a produzir-se: a “teleonomia” seria, aqui, a intencionalidade semântica de todo o sistema de linguagem (BOSI, 2003, p.452)

A observação de Bosi lembra as reflexões de Eco em *Obra aberta*, se pensarmos nos “significados” das frases como “interpretações” de obras de arte. Retomando Eco, dentro de uma obra que é determinada em um espaço, tempo e extensão, ou seja, que possui elementos restritivos, a conexão entre suas partes e as interpretações que afloram a partir da percepção do intérprete não são fixas, apenas parcialmente determinadas.

Bosi afirma, sintetizando suas explanações, que

> Dizer que a necessidade e o acaso regeram a formação do ser vivo, do pensamento e da linguagem é afirmar uma concorrência de processos que, embora díspares (logo, mutuamente exclusivos, segundo uma ontologia positivista), co-ocorreram de fato na história do universo. (2003, p.457)

Esta perspectiva coloca em questão a noção de unidade associada aos seres vivos, ao pensamento e à linguagem, elementos elencados por Bosi, uma vez que os princípios,

[35] PARIS: Seuil, 1970.

díspares, não partem de um mesmo ponto, tampouco convergem para a mesma direção, embora, inescapavelmente, produzam, em conjunto, resultados. Ao pensar na formação do ser vivo, do pensamento e da linguagem a partir da atuação de forças dispersivas, aleatórias, aliadas a forças regidas pela necessidade, infere-se, na reflexão de Bosi, não haver hierarquia entre elas; não está em pauta a possibilidade de classificá-las de acordo com sua importância.

Eco, ao tratar das obras produzidas já na "crise de causalidade", menciona teorias do campo da física, observando que, na concepção de Einstein, "não existem pontos privilegiados" para explicar fenômenos, "mas todas as perspectivas são igualmente válidas e ricas de possibilidades" (ECO, 1991, p.61). A teoria de Eco a respeito da obra aberta se choca com a reflexão de Einstein justamente na medida em que esta pressupõe uma "confiança na totalidade do universo", a qual ainda relega as leis do mundo ao "Deus de Spinoza", perfeito e organizador, em contrapartida ao "Deus que joga dados" (ECO, 1991, p.61). O artigo de Bosi nos coloca face a um outro Deus: aquele que, com uma mão, lança seus dados, e com outra, distribui cartas marcadas. No romance de Noll, essas duas tendências se verificam. O narrador estabelece algumas frágeis relações de causa e consequência; porém, a maior parte dos acontecimentos não obedece ao "estrito e implacável necessitarismo" (BOSI, 2003, p.457), e sim ao acaso:

> 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 abria para a dádiva o acaso. Nessas ocasiões eu me recuperava. E agradecia a um Deus como que aposentado. (NOLL, 2008, p.176)

João Gilberto Noll, em entrevista no programa *Livro Aberto*, comenta uma cena de *Solidão continental* considerada surrealista pelo entrevistador. O escritor afirma que, para determinados momentos da escrita, faz-se necessário "(...) um novo paradigma de cena, não pode ficar seguindo paradigma realista, psicologista, da causa e do efeito, você tem que realmente superar essa causalidade[36]". Trata-se, assim, de um esforço consciente do escritor em elaborar modos de construção do enredo que destoem da premissa da causa e consequência como norte da trama. De fato, Noll afirma em outros momentos que não

[36] Entrevista a Juremir Machado da Silva, no programa *Livro Aberto* de 08/10/2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YMdMAh6CtFc, consultado em 07/03/2018.

é um escritor realista[37], e enaltece Clarice Lispector, que considera uma de suas influências, salientando que aprecia, no conto "Amor", de *Laços de família*, o fato de não haver relação de causa e efeito[38] na construção da narrativa. A não causalidade é, assim, valorizada pelo escritor.

Franco Moretti, ao discutir o romance, comenta que a prosa anuncia uma intenção de se olhar adiante (MORETTI, 2009, p.202); "o texto tem uma orientação, ele aponta para frente", e disto depende seu sentido. O autor dá exemplos tirados de Lancelot, em que esse "caráter consecutivo" se evidencia: frases como "O cavaleiro se defendia *de forma tão valente que seus agressores não puderam prevalecer*" (MORETTI, 2009, p.202, em itálico no original) são abundantes, e conferem à prosa seu ritmo peculiar. Em *Acenos e afagos*, a parataxe renuncia a conjunções que carregam o sentido de uma frase à próxima; muitas orações do narrador funcionam sem articulação evidente com o que virá depois – e que poderia estar antes.

É interessante atentar para o fato de que o "mecanismo de aventuras", apontado por Moretti (2009, p.204) como um dos elementos principais do romance, é de fato característico do gênero em sua vertente *europeia*. Moretti sinaliza que o romance chinês, por exemplo, apresenta outra qualidade: cita a obra *A história da pedra*, observando que, num momento de impasse, os personagens agem – ou deixam de agir – no sentido de impedir que os conflitos se desenvolvam. E elabora:

> O romance chinês tem uma dominante "horizontal", onde o que importa mesmo não é o que está "adiante" de um determinado evento, como na prosa prospectiva, mas o que está "ao seu lado": todas as vibrações que se propagam ao longo desse sistema narrativo imenso – e todas as *contra*-vibrações que tentam estabilizá-la. (MORETTI, 2009, p.207)

Em certa medida, *Acenos e afagos* se constrói com essa horizontalidade; os acontecimentos estão, no romance, justapostos. Otsuka (2001) e Avelar (1999) já haviam atentado para esta característica da prosa de Noll, em que cada acontecimento narrado pode ter implicações – embora não necessariamente – em eventos seguintes ou anteriores, sem constituir, no entanto, uma relação ostensiva entre eles.

---

[37] *Em sintonia com João Gilberto Noll,* UFRGS TV, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ff_RmlxSHqc. Acessado em: 06/08/2011.

[38] *A literatura de João Gilberto Noll,* Saraiva, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C2lH3cBWvGI. Acessado em: 05/11/2018.

De acordo com a perspectiva consecutiva analisada por Moretti no romance ocidental, os eventos de um enredo seriam interligados de modo que ao final da narrativa seriam obtidas respostas para os conflitos e situações vividos pelos personagens. Peter Brooks, por sua vez, reflete sobre a causalidade das narrativas enunciando que "telling – as opposed to living – really starts at the end of the story, which is there from the beginning, transforming events into indicia of their finality, their making sense in terms of outcome" (2005, p.425). O conceito de "telling" a que Brooks se refere, que parte do fim da história, pressupõe um narrador que conhece os personagens e domina os eventos, organizando-os. O crítico comenta ainda que:

> We know harm caused only after it has occurred, retrospectively. Narrative itself is retrospective, its meanings become clear only at the end, and the telling of a story is always structured by anticipation of that end, the 'point' of the story, the moment at which its sequences and their significance become clear. It is only in hindsight, retrospectively, that one can stablish a 'chain of events', in the manner of Sherlock Holmes concluding one of his cases" (BROOKS, 2005, p.420-421)

Assim, enquanto Moretti chama a atenção para a consecutividade do romance, Brooks atenta para o caráter retrospectivo da narrativa. Essas duas tendências são sintetizadas por Paul Ricoeur, que observa, na narrativa, "um duplo caráter da necessidade regressiva e de contingência progressiva" (2010, p.69).

Nossa hipótese é que este mecanismo, simultaneamente regressivo e consecutivo, não participa da estrutura formal de *Acenos e afagos* de maneira convencional. Por outro lado, retomando a ideia, anunciada na introdução desta tese, da constituição de um "corpo narrativo" na obra, é possível dizer que, enquanto suporte para a narração, o corpo encena a direção retrospectiva, aludindo à origem, ao inorgânico, à morte, pontos de partida e de conclusão, e, ao mesmo tempo, impulsiona-se para frente, através da expectativa de conclusão da metamorfose em mulher e da abertura a novos relatos, outorgada, paradoxalmente, pela morte. As duas tendências presentificam-se no corpo dinâmico, configurando-se de modo conflituoso.

É possível fazer uma aproximação, pensando nas categorias psicanalíticas de Eros e Tânatos. No texto de Noll, tais conceitos atuariam como pulsões narrativas, que se movimentam em direções opostas; no núcleo desta dramatização, para frente, e para a origem, está o protagonista. Entendê-lo desta forma permite enxergar seu descentramento e sua falta de projeto nítido, particularizado, como circunstâncias de um sujeito à mercê

da movimentação pulsional do corpo, a qual corresponde à movimentação da própria narração do relato: ora volta-se ao passado, ora ao futuro, porém convocando essas duas temporalidades para um presente agudo, urgente. O narrador é contemporâneo às modificações que sofre, não podendo, assim, articular uma visão externa aos acontecimentos, que daria coesão às duas direções do texto do romance. A ausência de causalidade relaciona-se com aspectos da fragmentação do texto. *Acenos e afagos* é um romance narrado de maneira temporalmente descontínua, e sua fragmentação aparece com especificidade com relação a outras narrativas fragmentárias.

VII. "Com sinceridade, nem sei para quê esse trânsito maluco entre o aqui e o acolá[39]: a fragmentação na narrativa

A coletânea *Mínimos, múltiplos, comuns* (2015), representa, dentre os livros de João Gilberto Noll, a obra que formalmente anuncia o fragmento como construto narrativo essencial. O livro traz narrativas extremamente breves, descontínuas, em que a "vida mínima" é convocada como tema. Wagner Carelli, em prefácio à obra, aponta que Noll utiliza "aquele máximo de 130 palavras – para erguer o romance mínimo; [os relatos] logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão" (CARELLI, 2015, p.22). Ou seja, para o crítico, o regime romanesco impera nos textos, porém em modo condensado. Essa proposta, embora conforme críticas, indica um movimento interessante: o romance seria capaz de se contrair ao nível de um fragmento; na mesma chave, romances como *Acenos e afagos* poderiam, pela peculiaridade sintática e formal que apresentam, ser compreendidos como um fragmento expandido à extensão de um romance. No entanto, é possível que a nomeação "romances mínimos" seja, retomando Genette (2009), indicação, antes de tudo, de uma *intenção* de leitura. Um romance poderia, nesses termos, assumir a aparência de um fragmento – ou, como o próprio Noll define os textos que compõem *Mínimos múltiplos comuns,* de um "instante ficcional" (apud CARELLI, 2015, p.22).

O fragmento pode ser "a representação concreta de um pensar em gestação, que se move entre o finito e o infinito, entre um caos de ideias, lembranças, associações, intuições, reminiscências e descobertas" (FARIA, 2010, p.1). As palavras de Faria salientam o aspecto dinâmico e processual do fragmento, que se move, indicando ora a

[39] NOLL, 2008, p.63

possibilidade de um término, ora a abertura para a continuidade. Ele é, ainda "avesso à cadeia lógico-dedutiva" e "advém da percepção de que há na consciência uma primordial tendência para o fracionamento e um pendor original para a fragmentação" (FARIA, 2010, p.2).

Carol Clark D'Lugo, especialista em literatura latino-americana e autora do livro *The fragmented novel in Mexico: the politics of form,* sustenta que a narrativa fragmentária exige um papel ativo do leitor, que vai se questionar sobre a ligação entre os fragmentos, verificando se há continuidade entre eles, frequentemente relendo e revendo os sentidos de passagens anteriores (1997, passim). Jaime Ginzburg formula reflexão semelhante, observando que, estando ausentes os "padrões de composição tradicionais", o leitor se vê obrigado a "um esforço reflexivo que dê conta lógica e semanticamente daquilo que é deixado em aberto" (1995, p.425).

Quando se fala em fragmentação no romance,

> The most basic definition of a fragmented novel is a work that is broken into sections, with spaces or gaps that separate the pieces of prose. These spaces can be blank or filled with a variety of designs: asterisk, geometric figures, numbers, or on occasion, vignettes. Other examples of textual fragmentation are experiments with spacing between words, the repeated use of sentence fragments, and the graphic depiction of disordered thoughts. (D'LUGO, 1997, p.XI).

O caso apontado por D'Lugo pode ser verificado em narrativas de escritores como Caio Fernando Abreu[40], Clarice Lispector[41] e Hilda Hilst. Tomemos a novela *Rútilo nada*, de Hilst. Neste texto, ocorrem as separações gráficas sobre as quais comenta D'Lugo, estabelecendo claramente, na narrativa, onde estão as interrupções de discursos.

> O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloquência da tarde
> pai, esse aqui é Lucas

[40] "(...) Não decidi porque já não decido meus rumos: minha única preocupação é manter a fronte ereta e o porte altivo exatamente como se cantasse um hino

> ainda que dentro de mim as águas apodreçam e se encham de lama e ventos ocasionais depositem peixes mortos pelas margens e todos os avisos se façam presentes nas asas das borboletas (...)" (ABREU, 2002, p.138)

[41] Como o célebre início de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* por uma vírgula: ", estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas (...)" (LISPECTOR, 1991b, p.19)

> A sombra da barba um remoto azul areia-anil num copo d'água (HILST, 2003, p.88)

Como se pode notar no trecho transcrito, a narrativa não faz uso de pontuação convencional, tampouco introduz o discurso direto por meio de travessão; as frases se mantêm graficamente separadas, e as ideias por elas articuladas não se completam, ficando em suspenso. No final de *Rútilo nada*, encontram-se poemas escritos pelo personagem Lucas, que também se destacam do texto em prosa, estabelecendo mais uma quebra, sinalizada pela versificação. A novela apresenta ainda outra transição, quando a narrativa passa abruptamente da narração de Lucius a uma carta redigida por Lucas, inserida no texto sem aviso do narrador. Assim, a disposição material do texto anuncia onde estão as rupturas, evidenciando os fragmentos.

Em *Acenos e afagos*, ocorre algo inovador, nesse sentido: a narrativa é extremamente fragmentária, mas isso ocorre sem que haja qualquer quebra gráfica no texto. Se é verdade que "On an aesthetic plane and, in provocative ways, a parallel one, fragmentation serves as a **graphic break with traditional narrative practice**", (D'LUGO, 1997, p.XIII, grifos meus) então estamos, ao tomarmos como objeto a narrativa de Noll, diante de um desafio estético que rompe com a narrativa tradicional de um modo não usual até mesmo para as próprias práticas de experimentação do romance enquanto gênero. Em obras como *Rútilo nada*, "Authors expose gaps on the page in such a way as to make the text announce itself as a nonwhole, thus rupturing the notion of a seamless, linear fiction." (D'LUGO, 1997, p. XIII), porém em *Acenos e afagos* o texto faz, de certo modo, o contrário: anuncia-se como um todo, como uma unidade gráfica bem marcada pela ausência de parágrafos e capítulos.

Romances com longos parágrafos são recorrentes na literatura, figurando na prosa de Marcel Proust e José Saramago, entre muitos outros. Um exemplo radical é *Noturno do Chile* (2000), de Roberto Bolaño, escrito em apenas dois parágrafos, o primeiro deles ocupando quase toda a extensão da narrativa. Romances com apenas um parágrafo, por outro lado, parecem ser menos frequentes, embora possam ser encontrados: é o caso da obra *Leeches* (2006), romance de cerca de 300 páginas do escritor sérvio-canadense David Albahari. *Zone*, de Mathias Énard, publicado em 2008, é um romance de aproximadamente 500 páginas, escrito em apenas uma frase – mesmo caso do ganhador do prêmio Goldsmiths de 2016, o irlandês Mike McCormack e seu romance *Solar Bones*. No entanto, tais narrativas apresentam quebras gráficas. *Solar Bones*, por exemplo, possui paragrafação e trechos graficamente semelhantes à versificação em meio à prosa,

constituindo, nesse sentido, um texto fragmentário configurado do modo como propõe D'Lugo, a despeito de sua única frase, sem pontuação, como se pode notar na figura abaixo:

SOLAR BONES

simple and blunt as that
hell is real and it's not empty
she said, the sum total of everything she had gleaned from all her years of prayer and penance, her savage epistle with no mention in it anywhere of the redeemer having passed this way on his mission of mercy or forgiveness and
this is how you get carried away
sitting here in this kitchen
carried away on an old theme, swept up on a rush of words and associations strewn out across the length and breadth of this county, a hail of images surging through me while at the bottom of the page another story of how
a large, abandoned industrial facility in the north of the county is being assessed as a possible site for an asbestos conversion plant which will form part of a massive toxic dump to process industrial and medical waste from the rest of the province in a state-of-the-art incineration process which, if economic studies and environmental assessments prove favourable, could come online in a few years' time with the promise of jobs and subsidiary investment across the county and
something out of the past
a psychic link which dates back to my childhood when
my father worked on its construction
he fucking did
worked on it at a time when, with a similar promise of prosperity, it was spoken of as if it were a cathedral or a temple that was being built on that raised site above the small town of Killala, such a beacon of industrial progress that for the two years of its construction I would watch my father pack his bags every Sunday evening for the week ahead and

Figura 2: Solar Bones, de Mike McCormack[42]

Caso semelhante pode ser visto em de *Dies: a sentence* (2005), de Vanessa Place, um romance de 117 páginas constituído por uma frase, porém com trechos poéticos extensos. *La diabla en el espejo* (2000), do salvadorenho Horacio Castellanos Moya, se apresenta em um parágrafo, porém dividido em nove capítulos. Georges Perec, (2011) na obra *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, apresenta texto sem paragrafação, sem pontos finais, porém interrompido por gravuras. Suspendendo o fluxo narrativo, também se encontram, em muitas passagens do texto de Perec, séries de reticências que preenchem mais de uma linha.

Acenos e afagos estrutura-se em apenas um bloco que, conforme atestamos, não é paragrafado no início da primeira frase. Esta apresentação sugere, visualmente, a ideia de continuidade. A continuidade gráfica, entretanto, estabelece uma tensão com o discurso do narrador, que é descontínuo, mistura diferentes tempos narrativos e indiferencia sintaticamente hipóteses de eventos narrados. Assim, a experiência de leitura, vertiginosa, *não* confirma a expectativa de uma unidade narrativa. É preciso reforçar que "Although probably unaware of it, they [os leitores] approach the novel with notions of the

[42] MCCORMACK, Mike. *Solar Bones*. Edição digital: Canongate, 2017. A imagem foi retirada da versão digital disponível para compra em www.amazon.com, e corresponde à "Posição 160" em meu dispositivo de leitura.

conventions of story and continuity" (D'LUGO, 1997, p.IX). Portanto, mesmo face a diferentes aspectos formais, a convenção se mantém no horizonte de leitura, colaborando para a desorientação que uma narrativa fragmentária provoca.

VIII. Lacunas, omissões e elipses na narrativa

A sintaxe do texto de *Acenos e afagos* reforça, em alguns momentos, a impressão de vertigem da construção em bloco. Isso se deve às elipses e à apresentação de frases curtas, em sua maioria não subordinadas; também há, no texto, a constante formulação de perguntas por parte do narrador, e uso de dêiticos deslocados de seu eixo temporal correspondente. João Gilberto Noll, em entrevista ao programa *Imagem da palavra*[43], comenta acerca da sintaxe de sua prosa atribuindo suas peculiaridades ao fato de se "viver rápido demais", "sem tempo para o ponto final". Assim, tanto a sintaxe quanto a apresentação em bloco apontam para um fluxo narrativo que reluta interromper-se. Este fluxo justapõe, pela ausência de paragrafação, no caso de *Acenos e afagos*, vivências insólitas e acontecimentos corriqueiros, horizontalizando o texto. É possível dizer que a forma do texto tem relação com a maneira como o narrador experimenta o tempo, transitando entre passado, presente e hipóteses a respeito do futuro.

Tendo em vista as reflexões acerca da fragmentação na obra, é necessário lembrar que

> In considering the notion of unification in fragmented novels that break with tradition, one should resist the thought that by rearranging the fragments readers can complete *the* novel that had been carefully concealed by the author. These novels usually manifest such plurality that they are never definitively completed, and this is their strength and vitality. (…) The result is not a whole with defined limits; it is a subjective, malleable whole, always capable of changing." (D'LUGO, 1997, p.11, itálico no original)

Em outras palavras, a narrativa fragmentária não é um texto cuja ordem deva ser recuperada – isso seria insistir no paradigma linear do qual se quer distanciar – mas sim uma obra com constituição singular, em que os papéis desempenhados pelos fragmentos não são fixos nem remetem a uma interpretação "cifrada" estabelecida pelo autor. Ao falar sobre o tempo narrativo em obras de Noll, Avelar faz semelhante observação,

[43] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=46NoD8ttcTk . Acessado em 04/10/2018.

afirmando que “não há, no final das contas, um quebra-cabeças que reconstruir, já que não importa muito o que ocorre antes ou depois” (1999, p.178). A afirmação do crítico indica que a linearidade, de fato, não constitui um aspecto central da obra de Noll, e que a ligação privilegiada entre os fragmentos não deve ser a cronologia.

O discurso do narrador de *Acenos e afagos* nunca perde de vista a ação do inconsciente sobre a memória, a linguagem, os afetos. Em sua análise do psiquismo,

> (...) Freud teve que enunciar que a consciência não era contínua, como estava então estabelecido no campo da filosofia do sujeito, mas *descontínua*. No contexto dessa descontinuidade, o inconsciente se apresentava de maneira episódica, mas constante, no *campo lacunar* da consciência. (...) A hipótese do inconsciente pressupunha, então, uma *divisão do sujeito* de caráter estrutural, pois transcenderia o campo da patologia mental e se evidenciaria na experiência psíquica normal, através das formações do inconsciente. (BIRMAN, 1997, p.25-26, itálicos no original)

Se as experiências psíquicas que revelam lacunas e indeterminações são parte de uma vivência usual do indivíduo, como afirma Birman, então elas irão, naturalmente, repercutir no discurso cotidiano. A narração de *Acenos e afagos* dá a ver tal irrupção de elementos inconscientes, ao evidenciar a lacuna e o fragmento como constitutivos do discurso: o que seria suprimido na narrativa realista torna-se objeto de atenção na narração de Noll. Mais que isso, no romance em estudo, esses elementos participam tão fortemente da tessitura narrativa que ocorre uma indiferenciação, com relação a tempos narrativos e estruturas sintáticas, entre enunciação e enunciado, descrição de eventos vividos e hipóteses, conforme mencionado anteriormente.

Com a fragmentação, da qual a elipse, no nível frásico, participa, a narração se torna “padrão plano em cujas linhas se funde, com simultaneidade, a distensão temporal” (ROSENFELD, 1996, p.13). Como exemplo dessa distensão temporal de que fala Rosenfeld, tomemos o relato do narrador de *Acenos e afagos* sobre a época do seminário. A passagem transcrita a seguir surge após a lembrança da prima Cida, que falecera. O protagonista dá um salto temporal, não indicado explicitamente pela narração, em que passa, de uma lembrança da infância, a outra, posterior. Falando sobre os corpos que deseja e a que não tem acesso, diz:

> Agora, a pele seria a de um colega de seminário que não me dava a mínima. Ou dava? Ele deixaria o seminário para estudar medicina. Ouçam o bater do nó de meus dedos na porta de seu quarto. Ele abre, já é noite. Pergunto se posso entrar um pouco para lhe contar. (...) Quando ele falava, como agora, eu sentia a minha boca salivar (...) (NOLL, 2008, p.14)

A lembrança é presentificada no texto a partir do apelo a um narratário intradiegético: “Ouçam”, enuncia o narrador[44]. A narração no presente é recorrente na obra de Noll, e, conforme aponta Paloma Vidal, “é uma forma de criar um efeito de simultaneidade, como se o que estamos lendo estivesse sendo produzido naquele momento mesmo”; para a autora, o fato de o narrador dirigir-se à segunda pessoa reforça este aspecto (VIDAL, 2010, p.305). O eixo temporal é perturbado, pois o “agora” passa a ser definido a partir da própria lembrança, e se refere a uma temporalidade diferente do “agora” que inicia a citação – o primeiro é o tempo da rememoração que se enuncia: dizer “agora, a pele seria (...)” equivale a dizer “agora, me dedicarei à lembrança deste homem”. O segundo, interno à lembrança narrada: “Quando ele falava, como agora (...)”, ou seja, como “àquele tempo”. Para que a narrativa se constituísse sem ambiguidade, este segundo “agora” deveria ser formulado como “naquele momento” ou uma expressão semelhante.

Benveniste expôs sistematicamente que expressões temporais e dêiticas se mantêm contemporâneas ao discurso enunciativo, que revela, no uso habitual da linguagem, a diferença entre esses planos, do discurso e da história narrada (BENVENISTE, 1991, p.280). Porém, conforme se nota, as temporalidades são sempre contingentes em *Acenos e afagos* e se constroem com ambiguidade com relação ao plano temporal a que se referem. As correlações observadas por Benveniste – “aqui : lá; agora : então; hoje : no mesmo dia; ontem : na véspera”, entre outras (1991, p.280) não são preservadas no discurso do narrador do romance estudado. Essa relação subversiva entre o tempo da memória e o tempo do presente será intensificada na construção de hipóteses pelo narrador, assunto que discutiremos no próximo capítulo. Cabe, neste momento, apontar para o fato de que a matéria narrativa que integraria a história como passado do narrador, articulando os tempos pretéritos, seus demonstrativos e advérbios correspondentes, é trazida para a enunciação como participante atual do discurso, provocando a sensação de simultaneidade sobre a qual fala Paloma Vidal (2010).

As lacunas são configuradas no texto de Noll na medida em que uma ação do protagonista, ao ser sucedida por irrupções de memória, associações ou divagações, não é retomada necessariamente do mesmo ponto. Tal procedimento se faz notar também no

[44] Em *Harmada*, o narrador também se dirige, em alguns momentos, a este narratário: “(...) todos em torno me aplaudem, eu me excito, **meu querido, te conto**, eu me excito (...) e então como um pobre animal que já não tem mais nada a fazer senão gozar, sim, eu gozo **meu amigo**, eu gozo...” (NOLL, 2013, p.35-36, grifos nossos)

romance *Harmada.* No segundo parágrafo da página 9 deste romance, o narrador protagonista está num banheiro, lavando-se. No parágrafo seguinte, lê-se:

> Eu poderia rir, e foi isto que se deu, eu ri. Não, não foi na frente do espelho, não foi dentro daquele banheiro, foi no bar onde eu estava agora, apoiado a um balcão, conversava com o rapaz que atendia, ele contava que acabara fazia pouco o serviço militar. (NOLL, 2013, p.9)

O trânsito do personagem entre o banheiro e o bar não é explicitado. Porém, a narração deixa claro que são dois espaços diferentes, não havendo margem para ambiguidade. Algo semelhante ocorre com relação à passagem do tempo. O narrador de *Harmada* havia acabado de conhecer Jane, sobrinha de seu patrão. É possível acompanhar o salto temporal nos parágrafos que dão continuidade à descrição da primeira vez em que o narrador encontrara a personagem:

> Jane é o nome dela. Todos têm um nome, é preciso proclamar o seu, o seu é... JANE!
>
> Com Jane estou casando hoje, exatamente três meses depois de ela chegar e me apresentar o endereço onde nós dois nos encontrávamos naquele preciso instante. (NOLL, 2013, p.35)

A passagem do tempo é sinalizada de forma abrupta. Com isso, altera-se a percepção temporal dos eventos anteriores, pois o momento correspondente à primeira vez que o narrador vira Jane havia sido narrado a partir da enunciação, precisamente com a frase "Uma mulher nada desprezível está na minha frente no escritório" (NOLL, 2013, p.35). A frase, apenas alguns parágrafos antes da narração sobre o casamento, contrasta com "Com Jane estou casando hoje (...)".

Em *Acenos e afagos*, as omissões a referências temporais e espaciais nem sempre são indicadas pelo narrador, ao contrário do que ocorre em *Harmada.* O procedimento elíptico, em *Acenos e afagos*, é radicalizado. Assim, acompanhamos, por exemplo, na página 39, a imaginação erótica do protagonista, que fantasia com uma "imagem fugidia" pouco depois de seu retorno à casa, após a aventura no submarino alemão. Toda a situação sexual descrita na página 39 e início da página 40 se dá no plano da imaginação do narrador. No entanto, observemos a reflexão que o narrador faz após ter fantasiado com a figura imaginária:

> Mas de quem seria mesmo esse primeiro corpo [imaginário] que acabou sumindo? Em primeiro lugar, de alguém sem fôlego. Tenho, porém, um outro corpo a meu lado nessa cama aqui. Este, sim: de carne, osso e

> corrente sanguínea. De porra também. E merda. E sua boca pronuncia uns lirismos pós-trepada, mas os pronuncia com caspas na barba. Minha mulher nunca tocou no assunto do meu arrebatamento com o peão (...) (NOLL, 2008, p.40)

O protagonista faz referência a estar com um corpo real a seu lado. Anunciar que seja de carne e osso parece indicar a insistência no fato de que este corpo, em oposição aos imaginários, estava concretamente junto ao protagonista. Porém, de onde veio este amante? E onde é este "aqui" a que o narrador se refere? Na página 38, quando ocorre a última indicação de lugar no plano da enunciação, ele estava em sua casa, com sua mulher. No entanto, o corpo ao seu lado possui "caspas na barba", ou seja, não é sua esposa. Na última frase citada no trecho anterior – "Minha mulher nunca tocou no assunto (...)" -, o narrador retoma o comentário acerca de seu caso com o trabalhador da fazenda, voltando à reflexão sobre seu casamento, sem elucidar nada sobre o que fora narrado anteriormente. Na sequência, na página 41, lê-se: "O dormir no mesmo quarto representava a construção de um quadro familiar sólido, diante do filho adolescente. Saio com ele de um cinema agora. Vamos à praça de alimentação", fazendo mais um corte entre as passagens, sem anunciar o deslocamento espacial ou a passagem do tempo.

O que acontece na sequência dessas páginas (NOLL, 2008, 38-41), e que representa um procedimento recorrente no texto, é a supressão das ações que levaram o protagonista às circunstâncias que enquadram a enunciação; nos casos examinados, estar com um parceiro a seu lado e sair do cinema com seu filho. Entre essas duas ações, há rememoração e descrição da atividade mental do narrador, mas as ações se dão sem explicação, em elipse. O "aqui" a que o narrador faz referência na página 40 não corresponde ao "agora" que enuncia na página 41. As lacunas e os frequentes questionamentos do narrador também o colocam como um narrador não confiável, que tem dúvidas a respeito do que narra, do que lhe acontece e de quem é – e que, além disso, deixa claro que pode mentir. Ao deixar o submarino alemão, o narrador aluga um carro para voltar a Porto Alegre, parando, no meio do caminho, em um hotel, no qual passa a noite. No dia seguinte, ele diz:

> De manhã cedo retomei a estrada, escutando no rádio um punhado de chorinhos. Tudo era perfeito, de nada restava mágoa. Brincadeira, pois eu estava mesmo bem tristonho por não mais contar com meu amigo engenheiro. Doía muito, pois era a separação de um expoente carnal que nunca fora meu e que jamais seria. (...) Nunca nos tocamos como amantes, certo. Mas era como se ambos se guardassem para o dia em que a cama virasse o mais farto dos pomares (NOLL, 2008, p.33-34)

Chama a atenção que, no trecho citado, o narrador se disponha a dizer que “tudo era perfeito”, “de nada restava mágoa”, declaração hiperbólica, com o uso das palavras “tudo” e “nada”, para em seguida elucidar que tal afirmação era falsa. Embora não haja verbos que convoquem um narratário nesta passagem, o tom bastante oral do uso dos vocábulos “brincadeira” e “certo” sugere que o narrador estaria se justificando perante alguém. Há neste trecho, como se pode notar, uma progressão: a afirmação falsa de que “tudo era perfeito” dá lugar à asserção de que o narrador esteja “tristonho”, palavra que contradiz o discurso anterior, porém que conota pouca intensidade. Em seguida, o protagonista afirma que “doía muito”, aumentando a força do sentimento expresso; a partir daí, o discurso se encaminha para o sentimentalismo. A alteração na linguagem é introduzida primeiramente pelo uso dos advérbios “nunca” e “jamais”, trazendo novamente a hipérbole. Logo depois, o narrador procede à elaboração do clichê, comparando a cama a um pomar.

Além de se colocar de forma omissa – optando por não elucidar o que ocorre no período de transição entre um espaço e outro – o narrador também se exime de atribuir, aos diversos eventos do romance, dimensão hierárquica de seu impacto. Ao falar de sua morte, por exemplo, não expressa choque; a possibilidade de morrer é exposta como a maior parte dos outros acontecimentos relatados, ou seja, sem elaborações que indiquem grande espanto. Acontecimentos assombrosos são narrados com uma indiferença com relação ao nível de surpresa que potencialmente produziriam, face a outros acontecimentos banais, como comprar carne, ir ao cinema, entre outros. Ou seja, a narração de eventos “desimportantes”, da ordem do subnarrável (WARHOL, 2005), ocorre sem que se estabeleça um engajamento afetivo qualitativamente destacado por parte do protagonista. Esse procedimento é semelhante à justaposição das temporalidades do discurso narrativo, realçando a horizontalidade do texto.

IX. A unidade e o fragmento: aspectos da fragmentação corporal a partir do conceito de grotesco

Ginzburg, ao discutir o fragmento, se pergunta qual a noção de totalidade em jogo, a partir da qual se pode afirmar que algo na narrativa está fragmentado (1995, p.425). Do ponto de vista estético, é possível entender que a totalidade diz respeito a uma narrativa que apresente a maioria dos seguintes elementos: narrador estável e cartesiano; tempo

linear e contínuo; espaço bem definido; personagens com agência e capacidade de decidir. Do ponto de vista das ciências humanas em geral, por sua vez,

> (..) a noção de fragmentação aponta para um desvio com relação a princípios antropológicos e religiosos que sustentam a representação do homem como ser constituído por uma transcendência harmônica, e para uma elaboração da representação do homem pautada pela negatividade e pela mortalidade (GINZBURG, 1995, p.426)

Assim, a totalidade em jogo se associaria, num plano mais amplo, à noção de sujeito transcendente e pleno, ancorada em teorias como as de, por exemplo, Friedrich Schelling e Victor Hugo, nas quais, parafraseando Ginzburg, não há espaço para a indeterminação ou para o acaso, e a racionalidade organiza o mundo de forma coerente (1995, p.427). As noções de totalidade, harmonia estética e idealização da natureza se relacionam tradicionalmente com a ideia de um ordenador projeto divino, ao passo que a fragmentação acompanha categorias negativas, como em Friedrich, e se volta para o "campo do demoníaco", com o "abalo da ideia de Deus" (GINZBURG, 1995, p.428). Dessa maneira, ao se constituir pelo fragmento, um texto literário coloca em xeque a ideia de unidade do sujeito, apresentando sua condição como "irredutivelmente cindida entre a transitoriedade e a expectativa de perenidade, entre a inconstância e a constância" (GINZBURG, 1995, p.428).

Tendo em vista as considerações de Ginzburg a respeito da ausência de transcendência e da ruptura com a ideia de divino, é preciso levar em conta que a narrativa de *Acenos e afagos* traz como dois de seus temas a morte e a religiosidade. Ambos aparecem em um contexto que mistura secularização a elementos grotescos, rompendo com a transcendência. Quando o narrador abandona o seminário, tornando-se ateu, enuncia que, a partir de então,

> (...) abriria a boca com repugnância para receber a comunhão. Mastigaria aquela casquinha anêmica triturando todas as crenças d'além corpo. Se a hóstia sangrasse me fecharia no banheiro. Cuspiria no vaso parte da hemorragia." (NOLL, 2008, p.15)

Também se fazem notar, no romance, frequentes alusões à relação sexual como transe[45]. No momento da agressão do protagonista por um garoto de programa, a posição do corpo do narrador é descrita como uma cena de súplica. Há uma dissociação entre o

[45] Ver páginas 9 a 11, 67, 139, 144, 191 de *Acenos e afagos* (NOLL, 2008)

gestual expresso pelo narrador e aquilo que ele elabora mentalmente: sua postura física sugere súplica, porém sua atitude subjetiva é de passividade – o protagonista não esboça reação ao ataque. A dissociação também afeta o foco narrativo, uma vez que, nesta cena, observa-se a analogia do olhar do narrador com uma câmera de cinema.

> Sei que o garoto levantou-se e eu caí da cama e peguei em suas pernas. O que significava a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica. Enrolado em um lençol, eu parecia um leproso implorando por um milagre. (...) Agora eu era um escravo. Não tinha voz nem vez. Certeza de que o garoto ia acabar com a minha pele. E ele deu um coice no meu peito. Naquilo que consegui ver eu vi como que um espirro de sangue respingando do meu braço para alcançar bem no meu olho. Se fosse num filme, um esguicho assim sujaria a própria câmera com sangue (NOLL, 2008, p.70-71)

Os elementos religiosos mencionados pelo narrador são provenientes de uma concepção de mundo tradicional e estável. No entanto, em *Acenos e afagos*, tais elementos são trazidos no texto com um viés negativo, como mostra a "cena bíblica" que emerge no contexto de uma relação sexual que se torna violenta. Nesse sentido, levando em conta as observações de Ginzburg a respeito da articulação entre fragmentação, visão de mundo e concepção de indivíduo, é possível dizer que tais o tratamento dado a tais temáticos de *Acenos e afagos* esteja formalmente reforçado através da constituição fragmentária do texto.

Bakhtin comenta que "O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*" (1987, p.265, itálicos no original). Esses elementos aparecem no texto de *Acenos e afagos.* Na citação do romance a respeito de quando o narrador abandona o seminário, observamos que a possibilidade de a "hóstia sangrar" leva à imagem da "hemorragia", configurando uma hipérbole. Também a progressão, na cena de agressão, de um corpo em súplica à figura de um leproso e posteriormente à de um escravo sugere intensificação dos aspectos negativos associados à figura do narrador. Bakhtin reconhece que a hipérbole é uma marca constante do grotesco, mas elucida que este *não* é o principal elemento de sua configuração. Para ele, o grotesco está diretamente relacionado a uma forma específica de se abordar a relação de trocas entre o corpo e o mundo.

Diz o autor que "Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e de seus limites.* As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneiras completamente diferentes do que nas imagens clássicas e naturalistas" (BAKHTIN, 1987, p.275, itálicos no original). Os

limites do corpo são constantemente ultrapassados em *Acenos e afagos*, o que reforça a presença do grotesco na obra, conforme a teoria de Bakhtin. Na cena de agressão de *Acenos e afagos* que reproduzimos, à sequência de mais um golpe desferido pelo garoto de programa, lê-se que o narrador estava "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). O fato de um corpo agredido violentamente ser capaz de produzir uma "ereção estável" e, além disso, não sentir dor, desafia os limites corporais conforme os concebemos no senso comum.

Outro dado do romance que contribui para o questionamento dos limites corporais é a atribuição de certa autonomia a partes do corpo. É, em especial, ao órgão sexual que é conferido um poder de decisão, como se nota quando o narrador enuncia a seguinte frase, no início de sua transformação em mulher: "O meu pau teria uma missão especial: comer a quem parecia me querer como mulher" (NOLL, 2008, p.93). Em outra passagem, o narrador enuncia que "durante os meus sonos no navio, senti mesmo algo como espáduas cálidas e um atrevimento repetido em meu púbis -, que, ingênuo como um cãozinho, topara a parada" (NOLL, 2008, p.37). A frase diz respeito à irrupção de uma lembrança das noites passadas no submarino alemão. O narrador indica que seu pensamento estivera, em determinada noite, dissociado de seu corpo – o qual, de maneira independente, "topara a parada" sem que o narrador estivesse consciente disso. Em outro trecho, o protagonista afirma que, ao se despir, "o meu pau viajava sozinho como se solto do meu corpo, tinha o jeito de uma nave esticada ao máximo, rombuda, lutadora" (NOLL, 2008, p.35). Como se nota na frase, a autonomia concedida é tamanha que partes do corpo podem "viajar", dissociando-se do sujeito. A elaboração apresenta construção hiperbólica, através da imagem da nave "esticada ao máximo", em consonância com os elementos do grotesco. Outros dois exemplos, dentre os vários presentes no texto que conferem habilidades inesperadas ao corpo, dizem respeito à possiblidade de um cadáver sentir saudades (NOLL, 2008, p.168) e à formação de esculturas pitorescas e detalhadas a partir da matéria do vômito do engenheiro (NOLL, 2008, p.164).

O tratamento que Noll dá ao corpo em *Acenos e afagos*, a partir dos exemplos recolhidos, remete novamente a Bakhtin, que afirma:

> *O corpo grotesco é um corpo em movimento.* Ele jamais está *pronto* nem *acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo:* além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele* (...) Por isso, o papel essencial é entregue no corpo

> grotesco àquelas partes, *e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites põe em campo um outro (ou segundo corpo): o ventre e o falo:* essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo,* de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo,* levar uma vida *independente,* pois sobrepujam o restante do corpo, relegado a segundo plano (BAKHTIN, 1987, p.277, itálicos no original)

Como se pode notar, há acentuadas afinidades entre as proposições de Bakhtin acerca do grotesco e as percepções que o narrador de *Acenos e afagos* articula a respeito de seu corpo e do corpo do engenheiro na obra. O grotesco aparece, em *Acenos e afagos,* relacionado a um campo semântico da abjeção, porém sem causar repulsa no narrador. Pelo contrário: elementos negativos associados ao abjeto podem aparecer no texto de modo afirmativo: "O forte cheiro de mijo e fezes desses banheiros já me excitava de antemão. Foi em lugares como esse que iniciei a vida adulta. Sempre me deixam assim, farejando um frenesi sem falta" (NOLL, 2008, p.42). A passagem transcrita a seguir também ilustra essa característica; o trecho se refere ao início da vida a dois em Cuiabá, e o protagonista comenta a respeito do relacionamento a partir de elementos escatológicos:

> [O engenheiro] Escarrava, peidava mais, agora as fezes caíam com algum estardalhaço na água do vaso sanitário. As fezes davam o tom de crianças saltando de cabeça num lago manso. Aquilo tudo me inspirava a imaginar nossa união pelos próximos tempos. Tudo que vinha dele vinha bem, a merda até. Na lavagem de roupa, eu seria obrigado a ver o que não deveria. Manchas de um cu mal-lavado, por exemplo. Vamos combinar que eu não seria a pessoa mais indicada para constatar a sua higiene relapsa, pincipalmente no que se referia a orifício dos meus encantos. Esses sons que fabricava no banheiro eram uma espécie de menção às vísceras renovadas de cada manhã. Quando esses barulhos chegavam aos meus ouvidos, eles já não eram eles mesmos, mas a insinuação de uma vaga promessa para mais adiante (NOLL, 2008, p.93-94)

A passagem transcrita apresenta contrastes: elementos grotescos são trazidos à narração para "inspirar a união" dos amantes, configurando aproximações inusitadas como o "orifício de meus encantos". A incorporação do vocabulário explícito a respeito das secreções corporais se alinha com a proposta que Noll diz ter para sua literatura: trazer ao texto o fato de que "a vida é feita também desses fatores excretores", que devem ser nomeados; para o autor, a literatura "foi feita (...) para que você enuncie as coisas que são

silenciadas pela cultura dominante[46]". Outra formulação do escritor surge carregada de um interesse por aquilo que foi reprimido, uma vez que "Escrever é pegar o tapete, levantar, e mostrar aquilo que foi escondido[47]".

Mary Douglas, em *Pureza e perigo*, argumenta que "Todas as secreções corporais, incluindo o sangue ou o pus de uma ferida, são fontes de impureza" (1991, p.29). Em *Acenos e afagos*, o fato de as referências a secreções corporais serem tão recorrentes indica que a preocupação do narrador está centrada justamente sobre os elementos comumente excluídos do discurso; elementos baixos, abjetos, que, no romance, conforme afirmamos, não são tratados de modo negativo. Douglas elabora sua concepção de impureza, dizendo que

> Quando tivermos abstraído a patogenia e a higiene de nossas ideias sobre a impureza, ficaremos com a velha definição nas mãos: qualquer coisa que não está no seu lugar. Este ponto de vista é muito fecundo. Implica, por um lado, a existência de um conjunto de relações ordenadas e, por outro, a subversão desta ordem. A impureza nunca é um fenômeno único, isolado: onde houver impureza, há sistemas. (1991, p.30)

A presença da impureza desfaz a aparência de ordem, e se apresenta como algo que não está em seu lugar, que não se conforma às categorias estabelecidas. Douglas oferece diversos exemplos do cotidiano para ilustrar essa definição de impureza: a simples percepção de que um objeto que pertence à cozinha ou ao banheiro esteja em outro aposento provoca desordem e incômodo. O uso de linguagem em *Acenos e afagos*, ao aproximar um discurso amoroso da abjeção, está, nesse sentido, "fora do lugar". Quando a abjeção irrompe no discurso de amor, o sistema é perturbado; pois onde está um discurso de elevação, não devem, a princípio, estar a sujeira e a impureza. Afinal, "(...) o nosso comportamento face a poluição consiste em condenar qualquer objeto ou qualquer ideia suscetível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações. (...) [a impureza] surge como uma categoria residual**,** rejeitada pelo nosso esquema habitual de classificação". Assim, "Há em nós uma tendência para rejeitar as indicações discordantes" (DOUGLAS, 1991, p.30-31). Em *Acenos e afagos*, ao contrário, há tendência a *integrar* as "indicações discordantes" à narração. A atenção a elementos

---

[46] *Imagem da palavra*, entrevista de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=46NoD8ttcTk. Acessado em 04/10/2018.

[47] *Em sintonia com João Gilberto Noll*, gravado em 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ff_RmlxSHqc. Acessado em: 06/08/2018.

comumente suprimidos de narrativas convencionais se articula com os conceitos de "unnarratable" de Gerald Prince (1988), e de "subnarratable", de Warhol (2005) que discutiremos mais adiante.

As afirmações de Douglas a respeito da impureza têm afinidade com o que Rosenfeld propõe acerca do grotesco, uma vez que, para o crítico, esta categoria também provoca perturbação na ordem. Para o autor, a arte grotesca "é manifestação de crises profundas"; ela "tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável" (ROSENFELD, 1996, p.60). O ponto, aqui, parece ser justamente o fato de que a realidade *se torna* estranha; não se parte, portanto, de um universo com regras alternativas. Nesse sentido, o teórico observa que os contos de fadas "são em si coerentes e seguem suas próprias leis que não entram em conflito com as da realidade empírica" (ROSENFELD, 1996, p.60). Precisamente o impacto do grotesco vem do contraste, o que está em consonância com o que observamos a respeito do texto de Noll. Para Rosenfeld,

> Na arte grotesca, porém, há o entrechoque entre as duas esferas. O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do *nosso* mundo que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. (1996, p.62)

Um dos modos de criar esse estranhamento é através de choques na própria narração, na linguagem. Falando de Rabelais, Rosenfeld comenta que "os vocábulos se emancipam da realidade e tomam rumos próprios", e assim "os limites do real e do irreal se confundem" (1996, p.67). O que o autor identifica como emancipação da palavra em relação à realidade pode-se verificar também em Noll. Dizendo de outra maneira, trata-se, em *Acenos e afagos*, do desprendimento de categorias referenciais, a que já fizemos alusão. O teórico desenvolve uma reflexão nesses termos:

> Todavia, sabemo-nos aprisionados nas estruturas da nossa língua como uma mosca na teia da aranha. Se a língua é capaz de criar tais monstros, não teremos razões de sobra para duvidar ainda mais da sua conduta cotidiana tão humilde e bem comportada? Precisamente esse bom comportamento inspira suspeitas, pois resulta num tecido de clichês que nos tapa a visão, impõe-nos o rumo dos pensamentos e falsifica as nossas experiências. Se não tivéssemos a palavra "mesa", certamente não veríamos mesas, mas uma multiplicidade de objetos variados e interessantes (ROSENFELD, 1996, p.67-68)

A literatura de Noll parece caminhar rumo a essa "multiplicidade de objetos variados", na medida em que desfaz a orientação categorizante e classificatória, marcante no discurso cartesiano. No caso da sexualidade, fica claro que, em *Acenos e afagos*, o desmonte da binaridade estanque resulta em uma experimentação erótica que não se define em termos excludentes, rigorosamente heterossexuais ou homossexuais. Passando pelos tabus do incesto e da zoofilia, Noll dá a ver a polimorfia da sexualidade humana por meio de um discurso que se estrutura como uma "elegia do difuso, do indeterminado[48]".

A estética grotesca no sentido que lhe atribui Rosenfeld será, no romance de Noll, consoante à configuração do limiar, uma vez que põe em cena o contraste entre discurso poético, elevado, sentimentalismo melodramático e imagens escatológicas ou abjetas; a enunciação do narrador se faz em um espaço intermediário, exprimindo a tensão entre esses aspectos. A experiência de leitura se dá, ela mesma, nessa entrezona; e o grotesco parece apontar para esta ambivalência. Conforme Bakhtin,

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo *determinante* indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p.21-22, itálicos no original).

A ideia de metamorfose expressa por Bakhtin é profícua ao analisarmos o fato de o protagonista não se deixar caracterizar de modo taxativo, e estar, ao longo da narrativa, focado no aspecto processual de suas transformações. Sua abertura às modificações corporais parece residir na vagueza de seus traços, na sensação de vazio que o acompanha.

Tanto antes de sua morte quanto depois dela, o narrador faz referência a si mesmo utilizando formulações que convocam o tema do vazio. O narrador diz ser "o anônimo, alguém que pode desaparecer de pronto sem deixar lembranças" (NOLL, 2008, p.60). Ele também se define como "(...) mancha que galopa se esgueirando" (NOLL, 2008, p.117), e afirma que "era desde sempre um espaço vago para qualquer um estacionar" (NOLL, 2008, p.137); diz ainda que "parecia ninguém" (NOLL, 208, p.165). Esse tipo de

---

[48] Noll em entrevista ao SESC TV, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qxlpwe5v2zU. Acessado em 06/08/2018.

caracterização funda a subjetividade em termos negativos, além de configurar uma espécie de fenda na individualidade, que, precária, pode ser mobilizada por uma instância percebida como alheia ao eu. Esta dinâmica se faz notar em uma cena na qual, em frente ao espelho, o protagonista compara sua metamorfose à sensação de receber uma mulher "na hospedaria" de seu corpo (NOLL, 2008, p. 122). Além disso, através deste tipo de formulação, que privilegia a ausência de uma identidade fixa, o protagonista se aproxima mais das figuras imaginárias que convoca em suas fantasias do que dos outros personagens do romance. Em outras palavras, seus contornos são tão frágeis, maleáveis e pouco definidos quanto o dos corpos imaginários com que o narrador compactua. De fato, parece haver pouca diferença entre os personagens do romance *Acenos e afagos*, que compartilham vivências com o narrador, e os personagens, em espécie de *mise en abyme*, que se constroem na fantasia do protagonista. Ao entrar em um banheiro de um shopping, ele enuncia: "Arrisco, empurro a porta de um cubículo. Um rapaz lá de dentro me chama. (...) Só consigo pensar que a sombra não bem delineada no cubículo talvez seja uma das minhas figuras imaginárias, consubstanciada enfim em pele e odores, na pujança do sangue (...)" (NOLL, 2008, p.41). A passagem ilustra quão permeáveis são as fronteiras entre a realidade subjetiva e aquela externa ao personagem.

Assim, é possível dizer que a construção do personagem principal é afim à configuração estética do romance: há, na forma, fragmentação, dissociação e contrastes, elementos que também se verificam na caracterização do protagonista. O grotesco em *Acenos e afagos* contribui para a fragmentação, pois com a dissociação de partes do corpo da consciência do narrador, há o reforço de sua não totalidade. A sintaxe elíptica utilizada no relato de *Acenos e afagos*, a qual mencionamos anteriormente, destaca a lacuna e a incompletude, reforçando a não linearidade e ausência de unidade da obra.

Capítulo II – "Ou não era nada disso? Tudo podia não ser[49]": aspectos sobre o discurso e a narração em *Acenos e afagos*

[49] NOLL, 2008, p.30

O irreparável de meu passado – esse é que é o cadáver!
Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
Todos os mortos pode ser que sejam vivos noutra parte.

(...)

Se em certa altura
Tivesse voltado para a esquerda em vez de para a direita;
Se em certo momento
Tivesse dito sim em vez de não, ou não em vez de sim;
Se em certa conversa
Tivesse tido frases que só agora, no meio-sono, elaboro-
Se tudo isso tivesse sido assim,
Seria outro hoje, e talvez o universo inteiro
Seria insensivelmente levado a ser outro também.

Mas não virei para o lado irreparavelmente perdido,
Não virei nem pensei em virar, e só agora o percebo,
Mas não disse não ou não disse sim, e só agora vejo o que não disse;

Mas as frases que faltou dizer nesse momento surgem-me todas,
Claras, inevitáveis, naturais,
A conversa fechada concludemente,
A matéria toda resolvida...
Mas só agora o que nunca foi, nem será para trás, me dói.

Álvaro de Campos

I. Um narrador em contradição

Conforme aludimos anteriormente, em *Acenos e afagos* a hierarquia entre o corriqueiro e o surpreendente, característica do romance convencional, não se sustenta. Por isso, é possível observar que um acontecimento marcante, como a morte do narrador, é tratado de modo quase trivial, suscitando poucas reações do protagonista e dos demais personagens. Essa equivalência entre acontecimentos de natureza diversa se verifica no discurso do narrador, que é econômico com relação à manifestação de surpresa.

A expectativa de que haja espanto ou terror com relação à morte do narrador pode estar associada às instâncias hermenêuticas que o próprio leitor ou crítico traz para o texto como forma de alcançar seu sentido (CULLER apud NÜNNING, 2005, p.95). Os valores e ideias do contexto cultural e social em que se inserem obra e leitor, bem como a expectativa do que vem a ser um romance, motivam a percepção a respeito de o narrador ser ou não confiável, de acordo com a coerência que ele expressa, ou deixa de expressar, em relação ao que o leitor julga ser senso comum. No tocante aos aspectos estritamente textuais, verifica-se que o narrador de *Acenos e afagos* se contradiz frequentemente, exprimindo dúvidas com relação a acontecimentos centrais do enredo.

Apesar de dizer que fora na infância que se iniciara a paixão pelo amigo engenheiro (NOLL, 2008, p.108), o protagonista exprime dúvidas quanto à fidelidade desta lembrança. Em vários momentos, questiona quando teria sido, de fato, o momento inicial de sua paixão: "Ele é o engenheiro por quem sou apaixonado desde a adolescência na capital sulina. Mas não o conheço desde a infância?" (NOLL, 2008, p.112); o engenheiro era o "homem que persigo desde a puberdade, quem sabe já a partir da infância" (NOLL, 2008, p.126); "ele fora durante tanto tempo, na nossa juventude, quiçá na infância, a minha paixão mestra" (NOLL, 2008, p.165); "vivi uma paixão duradoura, nascida na adolescência (ou na infância)?, por esse engenheiro" (NOLL, 2008, p.162). Pelo engenheiro, o narrador sentia uma "(...) profunda atração desde a adolescência (...) Afinal, de uma vez por todas, desde a adolescência ou infância? Mas não estava em condições de chegar à resposta, principalmente hoje, sozinha. Sozinha ou sozinho?" (NOLL, 2008, p.183). A última consideração acerca da especificidade de quando se apaixonara é ainda reforçada pela dúvida a respeito do gênero do protagonista. O narrador não é capaz de precisar quando se apaixonara, tampouco afirmar se é um homem sozinho ou uma mulher sozinha.

As contradições do narrador também dizem respeito à possibilidade de haver se consumado a relação entre ele e o engenheiro, após o episódio do submarino alemão. O narrador reitera ao longo do texto que nunca houvera contato erótico entre ele e seu amigo antes da vida em Cuiabá, dizendo, por exemplo: "Nunca nos tocamos como amantes, certo" (NOLL, 2008, p.34). Entretanto, após insistir sobre este fato, levanta a possibilidade de que talvez eles já tivessem se relacionado: "eu desejara (...) o contato físico com o engenheiro. Talvez até tenha se consumado enfim o meu peito contra o dele, o abraço, o beijo fartamente salivoso (...)" (NOLL, 2008, p.38).

Outro exemplo de como o narrador suscita dúvidas com relação àquilo que narra se dá quando ele afirma que "não possuía uma reserva íntima de tantos homens assim -, na verdade só possuía mesmo o meu amigo engenheiro" (NOLL, 2008, p.66). Essa "reserva íntima" diz respeito, no contexto em que a frase se insere, à possibilidade de fantasiar com seus amantes pregressos. Ora, após já haver afirmado que fora feito para uma "epopeia libidinal" (NOLL, 2008, p.48), dizer que gostaria de estar com "todos os homens do mundo" (NOLL, 2008, p.18), entre outras afirmações que igualmente hiperbolizam e afirmam sua sexualidade, chama a atenção que o narrador diga que não havia se relacionado com muitos homens. A escassez de sua "reserva íntima" é contradita posteriormente, quando o protagonista declara: "Eu, que tivera tantos amantes aleatórios (...) precisava da lembrança deles para sair da inércia e solidão" (NOLL, 2008, p.74). De modo extremo, após a morte do engenheiro, o narrador enuncia: "Desconfiei de que ninguém morrera, só eu mesmo" (NOLL, 2008, p.186). Assim, através de constantes dúvidas sobre o que narra e sobre sua própria percepção, o narrador se constrói de modo a suscitar desconfiança.

Conforme mencionamos, de acordo com Nünning, inferir uma não confiabilidade por parte do narrador diz respeito a "not only a structural or semantic aspect of the text but also a phenomemon that involves the conceptual frameworks readers bring to it". Considerar um narrador não confiável não é apenas um "innocent descriptive act", mas antes um ato impregnado de "value judgment or projection governed by the normative presuppositions and moral convictions of the critic, which as a rule remain unacknowledged" (NÜNNING, 2005, p.95). Assim,

> In other words: whether a narrator is regarded as unreliable not only depends on the distance between the norms and values of the narrator and those of the text as a whole (or of the implied author) but also on the distance that separates the narrator's view of the world from the

> reader's or critic's world – model and standards of normalcy, which are themselves, of course, subject to change" (NÜNNING, 2005, p.95)

No caso de *Acenos e afagos*, admite-se que os critérios de visão de mundo internos ao texto sejam, em larga medida, concordantes com aqueles advindos do contexto cultural de produção e recepção contemporânea à obra. Por isso, a ressurreição e a transformação em mulher estão dentro de um regime em que tais eventos *não* fazem parte dos acontecimentos previstos – dos "standards of normalcy" – configurados no texto. Para Nünning, uma análise de narradores considerados não confiáveis mostra que o critério de *unreliability* passa por "a curious amalgam of a realist epistemology and a mimetic view of literature" (2005, p.96). Ou seja: a caracterização de um narrador como não confiável parte da premissa de que objetividade, confiabilidade e estabilidade sejam critérios privilegiados de construção de narradores, conforme a epistemologia realista mencionada por Nünning. Em suas palavras, "The traditional notion of unreliability presupposes that an objective view of the world, of others, and of oneself can be attained" (NÜNNING, 2005, p.96). O autor sugere assim que leitores estariam predispostos a encontrar, através da voz do narrador, uma versão confiável dos fatos de uma narrativa.

Nünning afirma que o leitor, ao avaliar o narrador, parte da premissa de que seu relato seja objetivo. Assim, da mesma forma que, pese um texto ser fragmentário, a convenção do que seria um romance engaja a leitura – que busca continuidade e unidade de sentido –, a expectativa de uma narração que possa organizar o mundo também está no horizonte da recepção de um livro que se denomina "romance", ainda que o narrador não seja confiável – aliás, é precisamente esta atitude que motiva a caracterização como "não confiável". Afinal, é pelo contraste com um narrador que não se contradiz, que ordena a experiência, que se destaca a não-confiabilidade. Kathleen Wall define um narrador de romance convencional como "rational, self-present subject of humanism, who occupies a world in which language is a transparent medium that is capable of reflecting a real world" (WALL apud NÜNNING, 2005 p.96). Porém, conforme já pontuamos, tal linguagem, predominantemente referencial, não se verifica na narração de *Acenos e afagos*.

Os critérios para a classificação de um narrador como não confiável não são, portanto, fixos. É a combinação de elementos internos e externos à obra, sendo estes variáveis no tempo, ou seja, incutidos de historicidade, que permitirão ao leitor entender a narração de uma ou de outra maneira. São igualmente variáveis no tempo os critérios

que definem o que se considera "narrável" – ou seja, o que é digno de ser trazido ao relato. Veremos que, em *Acenos e afagos,* o discurso do narrador se ocupa de elementos periféricos à linha de enredo principal. Essas elucubrações, fantasias e memórias, que não contribuem para dar andamento à trama, intensificam a sensação de vertigem propiciada pela narrativa, na medida em que agem para criar um narrador dispersivo. As incertezas que o narrador demonstra acerca dos acontecimentos se reiteram nesta forma de narração, que coloca em dúvida o que é prioritário e o que é secundário no romance.

II. Narrar o que não aconteceu: o discurso da especulação

A análise ora empreendida se beneficia de reflexões com base nos conceitos de *disnarrated* e *unnarratable,* originalmente elaborados por Gerald Prince, e retomados por Robyn Warhol. Em seu ensaio "Neonarrative; or, how to render the unnarratable in realist fiction and contemporary film", Warhol (2005) parte das reflexões de Prince em "The disnarrated", texto de 1988, para discutir como as duas categorias podem ajudar a transformar e construir gêneros literários. É interessante, assim, considerar a definição de Prince a respeito dessas categorias.

A primeira delas, o "unnarratable", diz respeito a duas naturezas de eventos. Primeiramente, aqueles que são considerados tabus – não devem ser narrados por imposição de certo decoro. Estes, para o autor, serão variáveis no tempo, conforme ditem as normas sociais, morais e culturais, explicita ou implicitamente integradas à obra literária. Episódios caracterizados como "unnarratable" também podem ser aqueles considerados acessórios a ponto de não precisarem participar do material da narrativa. O exemplo de Prince ilustra bem a natureza de um acontecimento prescindível, irrelevante ao enredo e, portanto, de narração dispensável: "If I told a friend what I did yesterday, I would most probably not mention that I tied my shoelaces (…)" (PRINCE, 1988, p.1). Um evento desta natureza "is not worth narrating", "it is not sufficiently unusual or problematic" (PRINCE, 1988, p.1). Em nossas considerações a respeito dos elementos grotescos em *Acenos e afagos,* mencionamos que o vocabulário escatológico também pode ser entendido como fazendo parte do que Prince compreende como "unnarratable" – convencionalmente, este tipo de discurso seria suprimido da narração.

A segunda categoria que Prince aborda diz respeito ao "unnarrated" ou "nonnarrated", e ocorre quando o narrador explicita uma lacuna, dizendo, por exemplo, que não irá mencionar o que aconteceu durante certo período, dando continuidade à

narração a partir de um outro ponto. São frequentes construções como: "O que se passou naquela semana seria demasiado entediante para relatar", mostrando interesse em retomar o enredo em outras circunstâncias. Nesta categoria, há sinalização clara de que o narrador está optando por omitir algum acontecimento – o leitor é diretamente informado. Isso se deve à exigência narrativa por "rhythm, characterization, suspense, surprise and so on" (PRINCE, 1988, p.2). As construções lacunares de *Acenos e afagos* que examinamos no capítulo anterior *não* se enquadram nesta proposição de Prince, justamente pela ausência de indicação do narrador.

A terceira categoria, à qual o teórico se dedica com mais vagar, seria o "disnarrated", conceito que contempla "all the events that *do not* happen but, nonetheless, are referred to (in a negative or hypothetical mode) by the narrative text." (PRINCE, 1988, p.2, itálicos no original). Fazem parte do "disnarrated" construtos mentais do narrador, que podem incluir desejos, intenções, entre outros (PRINCE, 1988, p.3). Prince afirma que a instância "disnarrated" se compõe de "terms, phrases and passages that consider what did not or does not take place ('this could've happened but didn't'; 'this didn't happen but could've')" (PRINCE, 1988, p.3). Apesar de serem acessórias ao enredo, essas elaborações são frequentes em muitos romances e contos. Para que servem? Para o autor,

> The disnarrated can, for example, become a rhythmic instrument by regularly slowing down narrative speed; it is clear that reference to nonevents or hypothetical events plays a role similar or equivalent to that of descriptive or commentarial information. (…) The disnarrated can also help to define a narrator, his or her narratee, and their relationship. Thus, the narrator may emphasize his or her power by multiplying and underscoring the lines of development that *could* be adopted (…) The disnarrated can, moreover, contribute to the development of a theme (…) and it can help to create suspense and to articulate the narrative in hermeneutic terms (in detective novels, for instance, the possible solutions and false solutions it introduces are contrasted with the real ones); more generally, it makes explicit the logic at work in narrative whereby, as Claude Bremond demonstrated, every narrative progresses by following certain directions as opposed to others; the disnarrated or choices not made, roads not taken, possibilities not actualized, goals not reached. (PRINCE, 1988, p.3-4)

Assim, Prince identifica algumas funções para o *disnarrated*: espaçar as ações de conflito da trama, propiciando ritmo[50], ou definir a relação entre o narrador e o narratário,

[50] Este tipo de aporte à narrativa se dá, por exemplo, num conto como "Miss Algrave", de Clarice Lispector, em que as elaborações acerca do que poderia ter ocorrido ocupam uma parcela mínima da narrativa, e auxiliam na manutenção do suspense acerca do que se passará com a personagem principal. Neste conto, lê-se que "Perto do Savoy Hotel [Miss Algrave] quase foi atropelada. Se isso acontecesse e

indicando linhas de enredo que poderiam ser adotadas mas não são, decisão que cabe ao narrador, configurando a "ênfase no poder", de que fala o teórico. Outros papeis que o disnarrated pode assumir dizem respeito ao desenvolvimento de temas do enredo, através de contrastes entre aquilo que, numa história de detetive, por exemplo, poderia ter acontecido e aquilo que de fato aconteceu. Fica claro, ao longo da leitura do artigo de Prince, que essas funções identificadas pelo crítico assumem habitualmente um papel secundário na narração.

Em *Acenos e afagos*, no entanto, essas lucubrações do narrador não são periféricas; elas formam grande parte do discurso narrativo. No romance, ao contrário de uma das tendências apontadas por Prince, as hipóteses perfazem um caminho anticlimático, em vez de auxiliar a manutenção do suspense e do ritmo da prosa. Por isso, as hipóteses se relacionam com um outro importante aspecto, segundo Prince, deste tipo de elaboração: trata-se de quando o "disnarrated"

> insists upon the ability to conceive and manipulate hypothetical worlds or states of affairs and the freedom to reject various models of intelligibility, of coherence and significance, various norms, conventions or codes for world – and fiction – making. (PRINCE, 1988, p.6).

Este parece ser o aspecto mais marcante em *Acenos e afagos*, no que diz respeito à elaboração de hipóteses: a rejeição de modelos consagrados de inteligibilidade e coerência com relação a visão de mundo e a construção de narrativas. Pode-se dizer que o perfil epistemológico rejeitado na narrativa de Noll é 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. Com relação à construção do romance, a linearidade e a causalidade são os elementos questionados mais fortemente em comparação a uma prosa romanesca convencional. As hipóteses participam dessas duas esferas – a epistemológica, de um lado, e a estética, de outro.

A esfera epistemológica, ou seja, o racionalismo, é questionada na medida em que fantasia e realidade se aproximam por meio da construção de hipóteses sintaticamente ambíguas, revelando um sujeito cindido e em constante dúvida sobre o que acontece a seu redor e consigo mesmo. Também é possível apontar, ante a ausência de uma

---

ela morresse teria sido horrível porque nada lhe aconteceria à noite" (LISPECTOR, 2016, p.530). O comentário do narrador engaja a leitura do conto, reforçando que há um elemento surpresa pelo qual esperar.

experiência a ser narrada nos moldes benjaminianos, as hipóteses como a construção do que seria uma modalidade do ato de narrar na contemporaneidade, pouco investido na transmissão – o que se reforça de maneira formal, uma vez que o romance prima pela escassez de diálogos – e intensamente investido no solilóquio e na criação de histórias que poderiam se desenvolver, se houvesse algo a contar, no sentido tradicional.

Parece estar em jogo, em *Acenos e afagos*, uma outra visão de conhecimento e articulação da experiência – ou de sua impossibilidade. Dentre linhas de concepção de mundo que oferecem alternativas ao racionalismo estritamente cartesiano, é possível pensar, por exemplo, em Hans Vaihinger e sua *Filosofia do como se* (1911). Para o filósofo, a existência de modelos teóricos complexos depende de se aceitar premissas fundadas em ficção, já que muitos conceitos dos quais derivam teorias *não* podem ser observados; a percepção do mundo é necessariamente subjetiva. O que nos interessa é principalmente a valorização da ficção como "como condição cognitiva intencional e necessária" que viabiliza solucionar problemas de forma não objetiva; "O mito, o sonho, o lúdico, o imaginário, na obra de Hans Vaihinger (2011), tem implicações filosóficas importantes" (GAGLIANONE[51], 2013, n.p.); o autor procede, assim, a um elogio da ficção como forma de apreensão do mundo.

No campo literário, há duas implicações imediatas advindas do pensamento de Vaiginher. A primeira delas seria a valorização da literatura como instrumento de conhecimento e crítica do mundo. A literatura, assim, estaria tão apta a falar sobre o mundo, a produzir conhecimento sobre ele quanto, por exemplo, as ciências naturais. Em um contexto de crescente desvalorização das humanidades, referidas como campos de estudo dispensáveis[52], é interessante ressaltar este ponto.

Especificamente em *Acenos e afagos*, a construção de hipóteses pelo narrador indica a segunda implicação, ao assumir a função de a todo momento reforçar, inclusive pelo aspecto metaficcional que adquire no texto de Noll, o fato de que aquilo que se chama "realidade" é provisório. Como diz o narrador, "tudo podia não ser" (NOLL, 2008, p.30). A frase, que condensa o forte apelo hipotético e transitório do "real" no texto, se constrói de modo negativo: ao colocar a possibilidade – "Sim, tudo podia" – ela é negada – "não ser". A asserção do narrador pode ser interpretada como a indicação de que as

[51] Resenha publicada em https://obenedito.com.br/filosofia/. Acessado em: 03/11/2018.

[52] Pois "o país precisa de mais médicos e cientistas", afirma Thiago Turetti, autor da Ideia Legislativa "Extinção dos cursos de humanas nas Universidades Públicas". Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=100201. Acessado em: 05/11/2018.

potencialidades expressas pelas hipóteses, por mais que sejam amplas e totalizantes – "tudo podia" – talvez não cheguem a se completar. As hipóteses também condicionam os desdobramentos elaborados pelo narrador sobre sua vida, a partir de uma primeira premissa, "como se", que, quando aceita, passa a articular todo um campo de possibilidades advindas da hipótese.

III. Ficção, realidade e discurso midiático: a atualidade de Noll

Levando em consideração a reflexão de Prince a respeito de uma das funções do "disnarrated" – a concepção e a manipulação de mundos hipotéticos – cabe lembrar que o narrador se refere frequentemente à vida como ficção, através de expressões como "teatro latente" e "escrever uma outra história" (NOLL, 2008, p.19 e p.17). Tais formulações indicam que a realidade do personagem se constrói pelo discurso, é mutável e subjetiva. A vida está em permanente rasura; não há índices confiáveis ou fixos a orientar o narrador. Colaboram para esta articulação entre vida e ficção, em *Acenos e afagos*, as alusões a obras cinematográficas, como ocorre na página 73, em que o narrador diz que se relacionara sexualmente com sua esposa pela primeira vez em um local que lembrava "o motel em *Psicose*". Ao comentar sobre um encontro com o engenheiro, novamente se refere a um filme, lembrando:

> O engenheiro, em uma distante madrugada, trouxe-me até em casa. Chovia e só ele levara guarda-chuva. (...) O asfalto molhado espelhava a luz dos postes. Como num filme policial ambientado em San Francisco. Talvez o engenheiro assobiasse na hora uma canção chilena. (NOLL, 2008, p.35)

Os personagens estavam, assim, "como num filme"; e, embora se trate de uma lembrança que o narrador tenta descrever com precisão, uma hipótese se insinua: "talvez o engenheiro assobiasse na hora uma canção chilena". Este detalhe não agrega elementos relevantes para a compreensão da cena, chamando atenção, em contraponto, à *narração* em si mesma – ou seja, ao fato de o narrador inserir elementos quiçá imaginados em suas memórias, que não correspondem necessariamente à forma como os eventos se passaram. É nesse sentido que a criação de hipóteses, de acordo com Prince, pode se assemelhar ao comentário. Conforme Adorno em "Posição do narrador no romance contemporâneo", o comentário é um procedimento que age diminuindo a distância estética; imbricando-se na ação, faz com que o leitor seja levado até "os bastidores" (2003, p.61). O narrador em

Acenos e afagos é dispersivo, sendo que, no caso deste romance, os procedimentos de alteração da distância estética são tão profusamente empregados que o leitor pode incorrer em "percurso desbussolado[53]" (BARBIERI, 1995), acompanhando a narração em suspenso, sem balizas que ancorem um ponto fixo a perseguir.

Em outro momento de *Acenos e afagos*, a comparação com a vida se dá entre um filme e um sonho do protagonista: "Falei à minha mãe que temia meu pesadelo se transformar em biografia. Nesse pesadelo eu corria nu de uns faróis a me perseguir, como em *Pixote* que fui ver depois" (NOLL, 2008, p.15). A vida pode se assemelhar a um pesadelo; o pesadelo, por sua vez, se assemelha à ficção – ficção que o narrador só veio a conhecer depois de haver sonhado com os faróis. A partir do momento em que conhece o filme, no entanto, a comparação com *Pixote* passa a fazer parte da lembrança do pesadelo, mostrando que a recuperação das lembranças acumula elementos de temporalidades diferentes, tecidas num mesmo registro. A frase "temia meu pesadelo se transformar em biografia" não é usual, pois a construção sintática do período seria preferencialmente subordinada – "temia que meu pesadelo se transformasse", por exemplo. O uso feito pelo narrador indica a precária mediação entre ficção e realidade, ao colocar o verbo "temer" como transitivo direto para pesadelo, concluindo a frase na sequência.

Ao imaginar o que poderia ter acontecido com o engenheiro após o naufrágio do submarino alemão, o narrador empreende uma longa e repetitiva deliberação acerca da autenticidade das informações midiáticas sobre o incidente. Lendo uma notícia no jornal, ele especula para onde teriam sido levados os cadáveres da tripulação, a que espécie de perícias corporais perversas teriam sido submetidos, onde estaria o engenheiro; pergunta-se se o naufrágio fora provocado deliberadamente. Alimentando suas conjecturas, o narrador

> procurava pela internet qualquer notícia que falasse do episódio. Geralmente uma notícia espelhava a oura e assim sucessivamente, até aparecer uma agência que destoava das demais, virando a notícia do avesso, talvez para excluir dos fatos qualquer sacralidade. Essa agência vivia da contrariedade. Procurava arrancar a verdade de sua aura despótica, onívora, massiva. (NOLL, 2008, p.52)

[53] Teresa Barbieri nomeia desta forma seu prefácio ao livro *Hotel Atlântico,* se referindo à trajetória do personagem narrador deste romance.

Esta agência era, para o narrador, um "contranoticiário" (NOLL, 2008, p.52). Ainda assim, uma apresentação dos fatos "do avesso" não é, para ele, menos crível do que as notícias espelhadas. Continuando sua busca por informações, o narrador diz:

> Falavam na internet que ele [o engenheiro] não se encontrava como hóspede do submarino por ocasião do desastre. (...) Eu costumava ignorar a confiabilidade da fonte de informação, como tanta gente. **Mas o problema era que, para mim, a fidelidade ou não já não fazia a menor diferença. A ficção das coisas me enredava a ponto de não poder dela me desvencilhar.** E o que restava do que chamavam de realidade se asilava incomunicável no consulado de todas as bandeiras. (NOLL, 2008, p.54, grifos meus)

O narrador não consegue, assim, identificar qual seria a versão correta dos acontecimentos. Essa "realidade" que lhe escapa, por sua vez, está "asilada" silenciosa no "consulado de todas as bandeiras". A asserção não somente aponta para a impossibilidade de o narrador ter acesso a essa verdade, mas também pode ser interpretada à luz das divagações do protagonista acerca da natureza da "força desorientadora internacionalizada" (NOLL, 2008, p.51) que compunha a tripulação do submarino; isso porque

> Alguns observadores achavam possível o naufrágio ter sido planejado pelos serviços de inteligência da Alemanha. Os suspeitos da prática marítima começavam a receber tratamento duro não só de policiais como também da população, em cidades como Berlim e a própria Hamburgo. Muitos gays viajam para várias capitais europeias, ou para Nova Iorque, Toronto ou San Francisco, na tentativa de encontrar asilo. As suspeições e hostilidades se infiltravam pelo Exército, clero, universidades. Bombas explodiam em casas noturnas com atrativos homoeróticos. (NOLL, 2008, p.51-52)

Por articular forças opositivas de vários países, a verdade sobre o naufrágio do submarino – cujo intuito fora um ataque à homossexualidade, conforme o romance mostra nesta passagem – ficaria confinada "no consulado de todas as bandeiras". A expressão indica a existência de segredos que governos poderosos de diferentes países teriam intenção de preservar, e os quais dizem respeito, em *Acenos e afagos*, à perseguição aos homossexuais. A descrição de Noll se mostra, contemporaneamente, terrivelmente precisa – as bombas que explodem em casas noturnas em *Acenos e afagos* antecipam atos

de extrema violência como o massacre de 2016 na boate Pulse, em Orlando[54]. Noll identifica assim uma conjuntura social nefasta e absolutamente corroborada pelos acontecimentos dos anos que sucedem sua publicação. O que a continuada e acachapante violência contra os homossexuais mostra é, antes de tudo e de qualquer particularidade, a *permanência* de estruturas repressivas, institucionalizadas inclusive, e que seguem produzindo cadáveres.

O cenário político brasileiro contemporâneo mostra que é urgente a discussão dos elementos que colaboram para a disseminação do preconceito, da perseguição a minorias, do racismo, da misoginia, da homofobia. Simultaneamente à redação desta tese, desenrola-se o processo eleitoral por meio do qual serão escolhidos novos representantes no país a partir de 2019. Há, neste momento, a defesa de um ideário de viés nacionalista, autoritário e repressor, que inclui em seu discurso o negacionismo com relação à ditadura militar, visível nas iniciativas de chamá-la de "movimento" ou, no polo igualmente nefasto, seu enaltecimento, com declarações de elogio à tortura. A projeção, neste cenário, de um candidato abertamente antidemocrático, homofóbico e pró-tortura revela o quão permeáveis são os alicerces democráticos no Brasil, uma vez que a escancarada ideologia fascista propagada nessas eleições foi enfaticamente apoiada por muitos eleitores. Conforma aponta Natali (2018) em artigo[55] publicado em 21/10/2018 na *Folha de São Paulo*, os discursos fascistas "já estavam em circulação", mas a violência por eles motivada passa a ser legitimada pelo nome deste político, o que, para o autor, aponta para um aumento nos casos de agressão a minorias no futuro próximo. Chama a atenção que parte significativa da campanha em prol deste candidato tenha sido feita através da propagação de notícias falsas, calúnias e fabulações grotescamente construídas.

A literatura mostra-se certeira em prefigurar aspectos do panorama distópico em que nos encontramos atualmente. O "contranoticiário" que aparece em *Acenos e afagos*, bem como a apresentação de órgãos midiáticos manipuladores e enganosos no romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, captam com exatidão tanto a desconfiança com relação aos meios de comunicação, quanto a ingenuidade que conduz parte da população a

---

[54]Notícia disponível em : http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/policia-diz-que-ataque-em-boate-nos-eua-deixou-50-mortos.html. Acessado em: 02/09/2018.
Em 2009, apenas um ano depois de *Acenos e afagos* ser publicado, uma bomba foi colocada em local de trânsito dos frequentadores da Parada Gay em São Paulo: https://oglobo.globo.com/brasil/policia-de-sp-confirma-atentado-bomba-durante-parada-gay-prende-sete-de-grupo-neonazista-3186480 . Neste caso, o atentado fora praticado por um grupo neonazista. Link acessado em 02/09/2018.

[55]Artigo disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/avanco-da-violencia-mostra-que-movimento-fascista-ja-comecou-diz-autor.shtml. Acessado em: 20/11/2018.

acreditar em narrativas falaciosas e sensacionalistas. Esta credulidade – ou a consciente conivência – conta com um maquinário poderoso, indústria de *Fake News* para a qual os mecanismos de oposição democrática e resistência não estão preparados. O campo progressista tem diante de si um desafio para os anos que seguem, desafio em parte assimilado por obras literárias como *Acenos e afagos* e o citado romance *Teatro*. Porventura sejam estes exemplos práticos da definição de Agamben a respeito do contemporâneo. Para Agamben, contemporâneo é aquele que vê, no presente, as ruínas sobre as quais repousam os monumentos – como uma inescapável reiteração histórica, tempo passado e presente se encontrando em uma fratura. O contemporâneo alcança, diz Agamben, retomando Nietzsche e Barthes, um sentido inconveniente à sua própria época, é capaz de ver um mal justamente em algo de que uma sociedade se orgulha (AGAMBEN, 2009, p.58). Assim é que Bernardo Carvalho e João Gilberto Noll parecem se antecipar à era da "pós-verdade" e da "autoverdade[56],", vendo nas mídias a possibilidade de se perder o esteio do real, percebendo na multiplicidade da informação um conteúdo que não gera conhecimento, mas atordoa.

A aparição, em *Acenos e afagos*, de um passado histórico mal resolvido, por meio do neonazismo configurado na aventura no submarino alemão, permite questionar se a ideologia autoritária e discriminatória está realmente distanciada do presente do narrador. De fato, no submarino, diante do filme sobre milícias nazistas, o protagonista pergunta a seu amigo engenheiro: "Aquele filme era de ficção ou um documentário da Alemanha de hoje? De hoje, não?" (NOLL, 2008, p.25).

Na oitava tese "Sobre o conceito da História", Walter Benjamin conclama a necessidade de se construir um conceito de história que admita o fato de que aquilo que se chama "estado de exceção" corresponde, na realidade, à regra geral (BENJAMIN, 1994, p.226). Diz o teórico que

> O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1994, p.226)

[56] Para Eliane Brum, a autoverdade se define como um discurso em que: "O ato de dizer 'tudo' e como [a figura política em questão] diz o que diz parece ser mais importante do que o conteúdo. A estética é decodificada como ética. Ou colocada no mesmo lugar" (2018, np). Artigo disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/16/politica/1531751001_113905.html. Acessado em: 28/10/2018

Que acompanhemos, em 2018, a ascensão de políticas afins ao autoritarismo e à repressão, faz notar a atualidade de Benjamin, que já destacava o espanto provocado pelas catástrofes em curso, evidenciando a expectativa social de que o progresso pudesse contê-las. O narrador de Noll não compactua com tal expectativa, observando como inteiramente verossímil que as cenas nazistas retratem a atualidade da Alemanha; a continuidade de uma catástrofe não causa espanto ao protagonista.

O progresso, examinado na nona tese de Benjamin a partir do quadro de Paul Klee, é "uma tempestade" que "impele irresistivelmente para o futuro, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu" (1994, p.226). Conceber o passado como "catástrofe única", cujas ruínas acumuladas estão "dispersas a nossos pés" (BENJAMIN, 1994, p.226), seria uma possibilidade para a formação de um conceito de história mais fiel à "tradição dos oprimidos" (BENJAMIN, 1994, p.226)? Em caso positivo, a tarefa seria precisamente seguir o desejo do "anjo da história": "deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos" (BENJAMIN, 1994, p.226).

As formulações de Benjamin lembram certas reflexões de Agamben em seu já citado ensaio sobre o contemporâneo. Baseando-se na leitura do poema "O século", de Osip Mandelstam, Agamben diz que o poeta "deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera", que consiste num "tempo histórico coletivo" que tem seu "dorso quebrado"; (2009, p.60). O poeta observa o tempo pregresso e o "século recém-nascido", cujas vértebras estão quebradas, encontrando-se precisamente nesta fratura, a partir da qual "quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas" (AGAMBEN, 2009, p.61-62). A tarefa de virar o dorso fraturado é impossível, de modo semelhante à impossibilidade do anjo da história de resistir completamente ao progresso, que mantém suas asas fechadas. A apreensão de uma temporalidade se dá, tanto para Agamben quanto para Benjamin, como tarefa contrária à esteira do presente em movimento, manifestando-se, nas imagens utilizadas pelos teóricos, como uma tarefa árdua. Para Benjamin, o passado não é uma série de acontecimentos, mas uma catástrofe única; as ruínas que o *Angelus Novus* contempla a seu redor, intempestivas, coincidem, de certa maneira, com o presente, que manifesta o passado a partir de restos e fantasmagorias. Agamben traz uma imagem bastante pertinente nesse sentido: o contemporâneo tem "proximidade com a origem", e portanto, uma conexão com o passado, que "pulsa com mais força" no presente:

> Quem viu, pela primeira vez, ao chegar pelo mar num amanhecer, os arranha-céus de Nova Iorque subitamente percebeu essa *facies* arcaica

> do presente, essa contiguidade com a ruína que as imagens atemporais do 11 de setembro deixaram evidente para todos. (AGAMBEN, 2009, p.69-70)

O narrador de *Acenos e afagos* recompõe-se a partir de sua morte, voltando a seu presente a partir de suas próprias ruínas, seus próprios escombros. O modo como o protagonista experimenta o tempo, mantendo seu passado constantemente aberto à revisão – o que se evidencia pelas frequentes dúvidas acerca do que aconteceu – indica um personagem que não se leva pelo encadeamento progressivo do enredo do romance; um personagem cuja direção prospectiva está por princípio submetida a um constante dobrar de dorso à própria história individual, a qual ele intui, mas não chega a compreender. O narrador diz, por exemplo, que deveria ter demonstrado afeto a seu filho quando este era ainda uma criança (NOLL, 2008, p.57). Apesar de amá-lo "como talvez nunca consegui amar ninguém" (NOLL, 208, p.57), não consegue compreender o distanciamento entre os dois, sua impossibilidade de se aproximar de modo afetuoso de seu filho. O narrador se surpreende com os rumos de sua própria história, afirmando: "Difícil acreditar, mas hoje eu fazia parte de uma família, uma ação não prevista por mim na juventude" (NOLL, 2008, p.64).

As ações do presente do narrador podem invocar eventos passados. Quando, por exemplo, o protagonista, de modo violento, atira um gato à parede, há uma interpelação de uma cena de seu passado: "O grito que ele [o gato] soltou não foi de bicho. Por meio dele me veio a imagem de um amiguinho da escola atropelado. Paulinho gritara com o mesmo timbre, intensidade e conteúdo. Gritou e morreu. O gato também?" (NOLL, 2008, p.111). Assim, a aproximação entre a memória do narrador e os eventos que dizem respeito a seu presente trazem dúvida quanto ao que de fato aconteceu, com o questionamento acerca da morte do gato. Além disso, o protagonista afirma que sua "brutalidade contra o animal" trazia "à tona novamente um ato masculino por excelência, o da fúria braçal" (NOLL, 2008, p.111) – ou seja, o ato reavivara, no corpo já metamorfoseado em mulher, uma atitude considerada pelo narrador como pertencente à masculinidade, que deveria ser abandonada, já que "precisava me comprometer sempre e mais com a mulher que crescia em mim" (NOLL, 2008, p.111).

Assim como um evento do presente pode trazer à tona o passado, também um evento anterior é capaz de se insinuar no presente. É o que ocorre quando o protagonista, fantasiando, afirma que "Copularia inclusive com certa velha diante de quem quis recuar" (NOLL, 2008, p.48). O narrador elabora a lembrança de uma cena erótica experimentada

com esta personagem, com quem não chegara a ter propriamente uma relação sexual. Conclui a narração deste episódio dizendo que "Ela voltou a lamber os lábios. Sorriu. Entrei de carona no sorriso. E o beijei. E fui me afastando lentamente, até bater a porta e entrar no meu apartamento -, onde tocava um Concerto para Órgão, de Haydn" (NOLL, 2008, p.49). Há ambiguidade, a princípio, a respeito da entrada do narrador em seu apartamento: o ato poderia dar continuidade à narração de um evento passado, ou comunicar circunstâncias presentes. Conforme o protagonista prossegue, passando a observar "o vizinho de sempre" (NOLL, 2008, p.49) e falando a respeito de sua esposa (NOLL, 2008, p.50), torna-se mais claro que ele narra a partir do presente. A reinserção da narração na atualidade do protagonista ocorre a partir da lembrança narrada anteriormente, através do ato de "entrar de carona" no sorriso vislumbrado na memória.

A possibilidade de o passado reintegrar-se à experiência presente é frequente e se manifesta discursivamente através dessas constantes implicações de uma temporalidade em outra. Estética e ética coincidem; e a desconfiança de que as atividades nazistas se passem contemporaneamente ao narrador é uma explicitação desta fenda discursiva entre passado e presente, que se reitera diversas vezes na narração.

IV. A temporalidade da hipótese

Por não se preocupar com a fidelidade dos fatos, o narrador "Não via a razão de se ficar especulando se o engenheiro não morrera por estar descansando no litoral angolano, ou porque de fato seu corpo teve a monumental sorte de não seguir a lógica do naufrágio" (NOLL, 208, p.56). Quando o engenheiro o ressuscita, assim, o protagonista diz: "Eu não acreditava na sua conversa de retenção na Alemanha, após sobreviver ao naufrágio. Eu não lembrava as outras versões. E existiam? Então me calei e passei a acreditar em todas, para não ter de acreditar em nenhuma" (NOLL, 2008, p.81). A atitude do narrador expressa a dificuldade de se proceder a um recorte verossímil dos eventos que formam a "realidade asilada", a qual se fragmenta e se dilui em versões para as quais critérios de verdade não se aplicam.

O uso das hipóteses no romance de Noll se articula a essa visão da realidade como ficção, das várias narrativas possíveis que um fato pode compor. Nesse caso, o texto recorre ao "disnarrated" "mainly on the level of discourse in order to insist on its own artificiality", salientando assim a "production of a world by language, the fact that the novel, say, is a statement about novels and the writing of novels" (PRINCE, 1988, p.6).

Prince verifica, no século vinte, duas linhas de força antagônicas com relação ao "disnarrated": seu desaparecimento, como em Beckett, pois não há propriamente o "narrated" (trata-se do "comic (or sad) effort to tell a nontale)" ou o oposto, seu predomínio, como em Robbe-Grillet, em que se destaca "a lack of hierarchical distinction between several narrative lines of development (all of the narrated is hypothetical, all of it becomes disnarrated)" (1988, p.7).

Em Noll, a inserção das hipóteses no texto – que constituem o "disnarrated" – apresenta uma particularidade, a que já aludimos: os eventos hipotéticos, ao serem enunciados, são sinalizados com o uso de frases condicionais; porém, conforme a narração progride, o tempo narrativo é subvertido, e a hipótese passa a ser narrada no modo indicativo. Isso se faz notar no trecho abaixo:

> Para onde eu iria agora? Se já fosse uma mulher completa, partiria para a Bolívia, pensando em tentar me prostituir. A caminho de La Paz eu pegava uma estrada com muitas mulheres brasileiras esperando seus clientes. A estrada separava uma cidadezinha em duas. (...) Dizem que uma velha anda de caminhão em caminhão e bate na porta da alcova improvisada (...) Dizem que, quando moça, tinha aversão a se sentir melada depois do serviço. Todos necessitam de boas ações, falava ela esticando o pescoço (...)" (NOLL, 2008, p.127)

Neste caso, a hipótese, primeiramente formulada com o pretérito imperfeito do subjuntivo, tem prosseguimento com o pretérito imperfeito do indicativo[57], insinuando que a situação hipotética foi concretizada – o que não é o caso. O mesmo ocorre com a aparição, interior à fantasia do protagonista, da "velha" prostituta, que repentinamente deixa o campo da especulação ("dizem que") para ganhar voz no discurso ("falava ela esticando o pescoço").

Algo semelhante ocorre com a seguinte elaboração do narrador:

> Talvez pudéssemos fazer um novo filho, talvez a filha com que nós dois sonhávamos em horas de franco desenlace. Eu era um bom pai, essa é a verdade, e transferiria a minha energia erógena para o trabalho de manter a família – sempre ansiando pelo nascimento de uma garotinha. Com a vinda da menina, eu chegaria em casa, atenderia às demandas dos meus filhos -, uma explicação adicional para o dever de casa, uma ida ao pré-vestibular do rapaz, para esclarecer algum desentendimento com um professor. Mais tarde da noite, os dois em seus quartos, a menina já dormindo, o rapaz metido em seu computador, eu e minha

[57] Embora admita-se, em português, principalmente europeu, o uso de pretérito imperfeito do indicativo para exprimir condições hipotéticas, sustenta-se que, no caso da prosa de Noll, o uso é feito de modo a reforçar imprecisões e ambiguidades do discurso, e não como simples alternativa ao uso padrão.

> mulher na cama agora de casal, eu chegando perto dela, deitando de bruços sobre seu corpo (...) (NOLL, 2008, p.47)

Neste trecho, existe, a princípio, uma diferenciação entre o plano hipotético e o plano das ações ou sentimentos efetivamente experimentados pelo narrador. As orações "pudéssemos fazer um novo filho", "transferiria minha energia", "chegaria em casa" e "atenderia às demandas" dizem respeito à fantasia hipotética, para a qual se utilizam o pretérito imperfeito do subjuntivo ("pudéssemos") e o futuro do pretérito do indicativo, para os três outros verbos. Em meio a essas frases, que expressam condição e especulação, há duas orações no pretérito imperfeito do indicativo: "sonhávamos em horas de franco desenlace" e "eu era um bom pai". Essas duas frases dizem respeito a afirmações não hipotéticas, expressando a existência do desejo por uma outra criança e a declaração de ser um bom pai.

Entretanto, também há, no trecho reproduzido, verbos no gerúndio. Estes, no contexto do discurso do narrador, exprimem ambiguidade com relação à temporalidade a que se articulam. Quando o narrador diz "sempre ansiando pelo nascimento de uma garotinha", o ato de ansiar pode se relacionar temporalmente com a afirmação de que "era um bom pai", e com o fato de que o narrador e a esposa sonhavam com outro filho. No entanto, "sempre ansiando" pode também se referir àquilo que poderia acontecer, e estar somente no plano hipotético: "transferiria minha energia, sempre ansiando pelo nascimento...". No momento em que o narrador diz que ele estaria com sua mulher "na cama agora de casal", o advérbio "agora", convencionalmente, não corresponde ao plano da hipótese – já que, no campo especulativo, a coerência semântica da oração indicaria, convencionalmente, o uso de outra estratégia, como: "na cama *que então seria* de casal", por exemplo.

O gerúndio surge novamente no trecho reproduzido quando o narrador diz estar "chegando perto" de sua esposa, "deitando de bruços". O uso do gerúndio expressa continuidade, ação em desenvolvimento, trazendo para o discurso do narrador uma ideia de *duração* no tempo, como se a frase iniciada com "Mais tarde da noite, os dois em seus quartos, a menina já dormindo (...)" dissesse respeito a uma rotina, algo que se repete, seja na esfera da hipótese ou na esfera da afirmação. As especulações do narrador, portanto, se constroem com ambiguidade, pois o uso da forma nominal de gerúndio sem locução com o verbo "estar" impede que seja atribuída uma temporalidade específica aos verbos "chegando" e "deitando". Esta estratégia coloca a atenção no presente, e é semelhante à intrusão das lembranças na enunciação, em que "o momento privilegiado

rompe a serialidade linear de acontecimentos de modo que não nos permite distinguir o que aconteceu antes do que aconteceu depois" (SCHOLLHAMMER, 2009, p.65-66).

Ainda na mesma página de *Acenos e afagos*, o narrador retoma a hipótese de ter outro filho, elaborando: "Quem sabe dessa vez não gerássemos uma outra criança com que não contávamos e talvez no fundo nem quiséssemos, uma criança que virá compor um quadro familiar de bom lastro para salvar os meus negócios na fazenda problemática" (NOLL, 2008, p.47). Novamente, a hipótese é, a princípio, elaborada com o uso do verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo; porém, a oração com o verbo "vir" no futuro do presente do indicativo insere a possibilidade de ter outro filho no campo da afirmação: a criança "**virá** compor um quadro familiar" (NOLL, 2008, p.47, grifo meu) e não "viria". Esse procedimento contribui para a indeterminação do discurso do narrador. As linhas narrativas especulativas, que podem ou não ser adotadas e desenvolvidas pelo protagonista, são aproximadas das linhas narrativas que ele efetivamente persegue.

A produção de hipóteses pelo narrador se problematiza quando se observa o fato de que algumas delas são retomadas no romance como havendo se concretizado, ou seja: quando a linha narrativa da especulação se integra definitivamente ao enredo. É possível observar como isso ocorre se tomarmos o trecho anteriormente citado, a respeito do desejo de ter um outro filho. Em um momento posterior à elaboração desta fantasia, o narrador condensa, em poucas frases, eventos que indicam considerável passagem de tempo, e sobre os quais o leitor não havia sido informado anteriormente: "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. E não posso deixar de sentir certo alívio, embora também desejasse esse filho" (NOLL, 2008, p.56).

Outro momento em que se estabelece uma continuidade entre uma hipótese e um acontecimento do enredo é quando o narrador, no hospital, imagina poder se relacionar com o engenheiro. O protagonista arquiteta uma hipótese que dá a entender que os dois personagens, em sua fantasia, viveriam juntos: "Acenaria de pijama quando meu amigo engenheiro saísse para o escritório. (...) No inverno, seria melancólico ele partir para seus cálculos cedo da manhã. A cada novo projeto ele me esqueceria um pouco mais." (NOLL, 2008, p.78-79). Quando o engenheiro e o narrador vivem juntos em Cuiabá, esta hipótese, de certa maneira, se concretiza: o engenheiro de fato parte para trabalhar, deixando o narrador sozinho por longos períodos. A figura do protagonista de pijama é reiterada através da aparição do roupão japonês, encontrado na casa que partilha com o engenheiro (NOLL, 2008, p.95).

O desenvolvimento de hipóteses, algumas retomadas, outras abandonadas, aponta para três diferentes elementos do romance. O primeiro deles é a diminuição da distância estética, pois a formulação de hipóteses e sua subsequente reiteração sublinham a manipulação, por parte do narrador, dos caminhos de sua narrativa, chamando atenção para o processo de construção ficcional. O segundo elemento que é possível destacar, e que se depreende do primeiro, é o fato de o romance sugerir que a realidade depende de, e é criada pela linguagem. Fragmentos de narrativas paralelas são mobilizados pelo discurso, que pode abandoná-las sem conclusão, ou retomá-las, incorporando-as à história, conforme demonstramos com o exemplo do segundo filho do narrador e da vida em comum com o engenheiro. A dificuldade em separar hipóteses de fatos sinaliza a semelhança estética entre as formulações falsas e verdadeiras, o que indica um mundo instável. Para Christopher Lasch, o "mínimo eu" conhece o mundo "sobretudo através de imagens e símbolos insubstanciais, que parecem referir-se não tanto à realidade palpável, sólida e durável, como à sua vida psíquica interior, ela própria experimentada não como um sentido válido do eu, mas como reflexos vislumbrados no espelho do meio circundante" (1986, p.25). A proximidade entre o que o sujeito apreende do mundo externo e seu próprio mundo interno, ambos, para Lasch, percebidos superficialmente, se faz notar no narrador de *Acenos e afagos*, que afirma haver uma "rarefação" entre os mundos "de fora" e "de dentro" (NOLL, 2008, p.169).

Além de ser pelo discurso que se constroem imagens de narrativas possíveis, é por ele que se acessa um outro corpo, o corpo feminino em que o narrador vem se metamorfosear. A linguagem, pelo deslizamento de gênero, inaugura este outro corpo-limiar, a vivência parcial no feminino.

> O que eu começava a depreender daquilo tudo? Que ele [o engenheiro] seria 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. Seria a única maneira de eu ter aquilo tudo a que eu tanto ansiava desde sempre. Esse homem enfim seria meu. Bastava que eu fosse a mulher com que ele sonhava. (...) O meu amigo engenheiro voltou a o Brasil para ter-me ao seu lado. Eu de tradutor da mulher que jamais serei. (NOLL, 2008, p.80-81)

Nessas considerações, o protagonista estabelece uma mediação: não se tornaria, a princípio, uma mulher, mas seria seu *tradutor*. A presença da linguagem no processo de

metamorfose é central, pois é discursivamente que se consolida o feminino na figura do personagem.

Cabe lembrar que, para Benveniste, apenas a primeira e a segunda pessoas do discurso configuram, efetivamente, a noção de *pessoa*. A instância conhecida como terceira pessoa, por sua vez, é uma "não-pessoa", ausente do discurso, configurando aquilo sobre o que se pode falar. A narração de *Acenos e afagos* se mostra engenhosa na medida em que, para acessar esta terceira "não-pessoa", assume esta alteridade como constitutiva do "eu" que enuncia. Quando o narrador se distancia da mulher em quem ele está se transformando, observamos que as marcas de gênero voltam para o masculino e a relação com o feminino é mediada por expressões comparativas. Assim se constroem, por exemplo, as frases "Abri as pernas e as enlacei em sua região lombar – sim, de novo **como uma mulher**" (NOLL, 2008, p.147, grifos meus) e "**Acocorado** sobre a cama, **feito índia** em parto, lembrava-me dos meus amantes, um por um (...)" (NOLL, 2008, p.180, grifos meus). Quando a alteridade integra o "eu" do narrador, as marcas de gênero se apresentam no feminino, eliminando a mediação da oração comparativa.

Assim, pode-se dizer que existem em *Acenos e afagos*, subjetividades que são erigidas no interior do discurso. Há, portanto, menos *representação*, menos compromisso com referentes externos ou com critérios de verdade que se pretendam, de certa maneira, exteriores ao discurso do narrador, participantes de uma objetividade fixa. Assinalamos, como primeiro elemento relacionado às hipóteses, a diminuição da distância estética; em seguida, comentamos a respeito da criação de subjetividades e possibilidades através do discurso, em detrimento de referentes objetivos. O terceiro desdobramento da formulação de hipóteses diz respeito a como são geridos, pelo narrador, esses diferentes níveis narrativos, ou seja, sem hierarquia – as hipóteses, quantitativamente expressivas, não são menos relevantes do que a narração de acontecimentos, e podem ser tão importantes quanto o fio de enredo nuclear, constituído pela história de amor entre o protagonista e o engenheiro.

V. A cisão do sujeito a partir do foco narrativo

Conforme vimos, todas as extensas construções hipotéticas do narrador fazem parte do que Prince entende como "disnarrated". Outra categoria a que nos referimos anteriormente é o "unnarratable", compreendendo dados desimportantes o suficiente para serem omitidos, ou excluídos da narração por ferirem padrões morais. Warhol, ao retomar o ensaio de Prince, divide o "unnarratable" em três diferentes modalidades, das quais nos interessa, para o texto de Noll, o que a teórica chama de "subnarratable" – "what needn't be told because it's *normal*" (WARHOL, 2005, p.222). É interessante que o narrador de *Acenos e afagos*, que, conforme se procurou demonstrar, perfaz movimentos elípticos na narração – preferindo, portanto, evidenciar as lacunas de seu discurso – se detenha, em alguns momentos, a narrar circunstâncias da ordem do mínimo, do banal. Assim,

> este *eu* [que narra] (...) se arraiga em conceitos e atividades cotidianas, microscópicas, universalizando o seu sentido e abrindo caminho para uma estética que desemboca no internacional. Todos os elos do particular, a cidade do Rio de Janeiro, o Brasil (sul) etc, cedem a sua vez a uma cultura atravessada pela revolução do cotidiano, do minúsculo detalhe (JUNIOR, 1991, p.600)

A presença do "subnarratable" é geralmente assinalada por sua *ausência* – algo que, de tão trivial, não cabe ser narrado (WARHOL, 2005, p.223). Em Noll, esta tendência é quebrada, como se pode notar no trecho a seguir:

> Acordei e levantei como se estivesse com hora marcada assim cedo. Fui buscar o jornal aos pés da porta. Ali vai esse homem que sou entrando no banheiro, e eu próprio o assimilo a cada dia mais um pouco, assim cedo da manhã sentando no vaso sanitário como sempre. Quando terminava a leitura eu já cagara o suficiente para um dia". (NOLL, 2008, p.51)

A narração de fatos triviais, buscar o jornal e ir ao banheiro, abarcados pelo critério do "subnarrável", é acompanhada de um movimento do foco narrativo. A voz narrativa aparece cindida do protagonista: destaca-se dele, e observa-o como a uma terceira pessoa. Uma duplicidade se enuncia em "Ali vai esse homem que sou", em que há, simultaneamente, distanciamento ("ali vai **esse** homem") e aproximação ("que **sou**") (NOLL, 2008, p.51, grifos meus); é uma dinâmica com tensão, em que o sujeito enunciador se torna objeto da própria narração que empreende. A frase "e eu próprio o

assimilo a cada dia mais um pouco" sugere que aquilo que o protagonista *é* nem sempre corresponde àquilo que ele *entende* de si; ou seja, que haveria uma distinção entre *ser* (esse homem) e *entendê-lo* (o assimilo). A escolha do verbo *assimilar* sugere um processo de absorção, de incorporação dos traços percebidos pelo narrador. Ademais, a frase revela que o narrador não está no controle completo de suas ações e afetos. Ao exprimir tal processo de compreensão de si mesmo, o narrador dá mostras de que há uma parcela inescrutável e desconhecida que participa de sua subjetividade.

Em outro momento do romance, já na casa em Cuiabá, o narrador prepara o jantar para si e para e o engenheiro. Após servir a refeição, o protagonista enuncia: "Aparentemente satisfeitos com a refeição, fui para o quarto pôr fronha nos travesseiros, passar a mão pelo lençol para alisá-lo, precisasse ou não (...)" (NOLL, 2008, p.89). O uso do advérbio "aparentemente" é insólito, pois diz respeito, na frase, tanto ao narrador quanto ao engenheiro. Semanticamente, expressa incerteza. Pode-se dizer "aparentemente" a respeito de algo externo àquele que enuncia, mas como justificar seu uso com relação à primeira pessoa? Novamente, é possível inferir que este uso faz parte de uma estratégia formal que visa ressaltar a cisão do protagonista, que se observa, em alguns momentos, como a uma outra pessoa. Ao se distanciar da ilusão de unidade com relação ao "eu" que a primeira pessoa cria a partir do discurso, o narrador age como uma câmera que filma a si mesmo. A estratégia se articula com o que Adorno chama de "casa de máquinas" (2003, p.61). Mais uma vez, trata-se de criar uma situação em que a relação entre leitor e obra se dê através do estranhamento e da renúncia mimética.

O protagonista, em dado momento, manifesta um inconsistente desejo de controlar os acontecimentos, como se pode ver na seguinte passagem:

> (...) De volta aos corredores do shopping [após ir ao cinema com o engenheiro], mirei os olhos de um segurança negro e lhe perguntei, aflito, trêmulo, se não queria ser meu guarda-costas. A partir daquela tarde **eu queria escrever uma outra história**. O melhor seria começar pelo blefe." (NOLL, 2008, p.17, grifos meus)

O blefe, no caso, consiste em dizer ao segurança que o protagonista era empresário da construção civil e precisava de um segurança à noite. Porém, o desejo de "escrever uma outra história", mesmo que seja através do engano, não se realiza:

> Enquanto corríamos [o narrador e o engenheiro] eu ia experimentando antecipadamente o encontro com o segurança, encontro que eu **deixaria de viver** no fim da tarde, por estar **seguindo** as histórias do meu amigo

> engenheiro, por quem meu coração não sossegava. Lá ia eu de novo **arrastado** por seu avassalador magnetismo. Com o segurança eu atuava então num teatro latente, mas que jamais fora montado nem nunca o seria. (NOLL, 2008, p.19 grifos meus)

Na passagem transcrita, anuncia-se algo que será essencial na compreensão da dinâmica entre os dois amantes: a caracterização do personagem engenheiro como alguém que, de certa maneira, orienta a trajetória do narrador. As palavras destacadas em negrito indicam o comportamento do protagonista em relação a seu companheiro, sendo possível verificar uma espécie de inércia, que compele o narrador a seguir "arrastado" pelo engenheiro. Essa conjuntura tivera início na infância, e é mantida na idade adulta:

> Poucos tinham a experiência de serem ressuscitados e arrebatados pelo futuro amante, que namorado angelical fora na adolescência. Isso sem falar da infância, quando tudo começou e doeu. Eu e ele estávamos construindo uma verdadeira saga. Essa história não tinha conserto. Só nos cabia contá-la. O engenheiro expulsou um morto de mim. (...) Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que haverei de ser, seguindo o marido com devoção e obediência. (NOLL, 2008, p.103)

Nesta passagem, o narrador mostra a continuidade da presença do engenheiro e sua influência sobre suas ações, mobilizando seus afetos desde a infância. Como se sabe, o engenheiro resgatara o narrador de sua sepultura; mas a frase "expulsou um morto de mim" dá margem a outras interpretações, sendo possível ler esta morte como a falência da vida pregressa do protagonista e a consequente abertura à vida no papel feminino, diretamente ligada à figura do engenheiro, o qual o narrador seguirá "com devoção e obediência". Apesar desta espécie de hierarquia no relacionamento se acentuar a partir da transformação do narrador em mulher, a disposição do protagonista em seguir seu amigo engenheiro se manifesta desde o início da narrativa, conforme vimos no exemplo anterior. O interesse em perseguir um caminho alheio ao engenheiro não se sustenta. Algumas hipóteses aventadas pelo narrador manifestam tentativas de compor um quadro estável, em que ele ocupe uma posição privilegiada, como pai de família. Em determinado momento da narrativa, ele chega a se aproximar de sua esposa, o que se configura, no texto, como uma promessa de estabilidade em sua vida afetiva. Porém, esta alternativa é rapidamente deixada de lado quando há a possibilidade, ainda que vaga, de um reencontro com o engenheiro (NOLL, 2008, p.54). Esta "paixão arcaica" (NOLL, 2008, p.135) do

narrador, portanto, se impõe como um valor acima dos demais, e parece conduzir parte das ações do protagonista.

O narrador sinaliza não estar em inteiro controle de suas próprias ações. É possível observar esta característica ao verificarmos o abandono, por parte do narrador, de intenções de executar planos de ordem prática, concreta. Os planos são abandonados em função do desregramento, e há frequentes construções no texto que indicam tensão entre a ordem e a desmedida, sendo que esta última parece se impor sobre seu comportamento. Frases como "O amasso oblíquo de hoje não deveria interferir nas aulas de amanhã" (NOLL, 2008, p.9) e "Preferia estar ali, com o cu do menino na cara, a estar com minha fuça esterilizada pelos cadernos do dever diário" (NOLL, 2008, p.11), por exemplo, sublinham esta tensão, referida no texto também pelo contraste entre o dia e a noite. O trecho a seguir ilustra este movimento:

> Caminhando agora a assobiar para o seu escritório [do engenheiro], ia divagando sobre a ordem diurna que então me oprimia. Eu não frequentava mais meus afazeres. Cada turno exigia de mim suas tarefas próprias e mais um monte de outras. O meu lixo se acumulava. Sacudia a cabeça até poder dizer não sei, não sei." (NOLL, 2008, p.16)

Como se pode notar, a exigência das "tarefas" e "afazeres" é sentida pelo protagonista como opressora e sua recusa acarreta, no plano concreto, desmazelo e acúmulo de lixo. A frase "sacudia a cabeça até poder dizer não sei, não sei" não é desenvolvida para além do trecho citado, mas sua construção dá a ideia de repetição, expressa tanto pela locução "até poder" quanto pela própria reiteração de "não sei, não sei", que culmina em indeterminação. O abandono das intenções práticas também se verifica quando o narrador, no hospital após sofrer a agressão do garoto de programa, anuncia que irá escrever mensagens – infere-se que sejam destinadas à sua família – e logo rejeita o plano: "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". (NOLL, 2008, p.74). A intenção não é retomada em nenhum outro ponto da narrativa.

Argumentamos, assim, que este narrador não tem a autoridade nem a autonomia de um narrador tradicional de romances. Há dois aspectos, no romance, que participam na construção do protagonista de modo a salientar essa particularidade. De um lado, o contraste entre o dia e a noite, que aparece no romance aproximando-se da tensão entre a ordem e a desmedida, evidenciando a cisão do narrador entre essas duas esferas. De outro

lado, a mobilização das ações do narrador por parte do personagem engenheiro, que parece ter, na trama, maior capacidade de decidir sobre os rumos do enredo. Esta análise se beneficia da leitura do texto "Onde estivestes de noite", de Clarice Lispector, que ilustra exemplarmente o confronto entre essas duas esferas.

VI. "A noite era uma possibilidade excepcional[58]": ordem e desmedida em Lispector e Noll

Ao longo do romance de Noll, é possível observar, na trajetória do protagonista, um movimento a uma entrega cada vez maior à expressão de seus afetos pelo engenheiro. Pode-se dizer que, no início da narrativa, havia mais rigor na tentativa de manter separados o mundo da família constituída e o plano da homoafetividade, inclusive por meio da mentira, como ocorre quando o narrador omite de sua esposa o fato de ter ido ao submarino alemão[59]. Ainda assim, trata-se de uma tentativa, e não efetivamente uma separação, pois no romance as duas esferas estão em constante atrito.

Os âmbitos de sua "vida noturna" – representado pela libido, pelo homoerotismo, pelo desfrute dos corpos – e de sua "vida diurna" – o trabalho, o casamento, a herança familiar, a preocupação com seu filho adolescente – se interpõem, a despeito do esforço em compartimentalizá-los. Existe um transbordamento de uma instância à outra, um entrecruzamento. De modo semelhante à lembrança da "luta teatral no corredor[60]", que ressurge inesperadamente no cotidiano do protagonista, o lado noturno irrompe em sua vivência diurna.

Clarice Lispector, no conto "Onde estivestes de noite", parte da obra *A legião estrangeira* (1964), explora alguns temas afins ao romance de Noll. Na narrativa de Lispector, a personagem central, Ele-ela, ou Ela-ele, funde características do feminino e do masculino. Essa fusão resulta numa figura que, dissolvendo as categorias sexuais através de sua junção no mesmo ser, constitui-se como um outro máximo para as personagens que o acompanham durante a noite, numa espécie de rito. A estratégia formal de Noll para falar sobre seu personagem limiar é a alternância das marcas de gênero na narração em primeira pessoa. No caso de Lispector, é a denominação Ele-ela ou Ela-ele

---

[58] LISPECTOR, 2015, p.478

[59] "(...) falei que andara dormindo bêbado na casa de meu amigo engenheiro. Não lembrava quantas noites tinha dormido fora de casa. Grogue como andava, falei não lembrei de ligar." (NOLL, 2008, p.37)

[60] NOLL, 2008, p.11

que caracteriza esta figura polimorfa, que atrai e repele a um só tempo, uma vez que nela convivem o terror e a beleza (LISPECTOR, 1985, p.43).

O outro, em *Onde estivestes de noite*, não se expressa apenas na construção da personagem central, enigmática, mas se coloca também de forma interna a cada um dos participantes do cerimonial noturno que tem lugar em torno da figura andrógina. A alteridade se constitui como aquela parte do indivíduo que, desconhecida, retorna por meio do inconsciente, trazendo consigo elementos familiares. É, entre outras coisas, sobre este outro de si que discorre Freud em *Das Unheimliche* (1919) e que pode ser visto, no conto de Clarice Lispector, na duplicidade que envolve cada um dos personagens engajados em sua vivência noturna em torno de Ele-ela. Em Noll, não há mediação, ou seja, é o próprio protagonista que se metamorfoseia:

> Quando cheguei em casa me olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pelos 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. (NOLL, 2008, p.122)

Nesta passagem, o espelho, em vez de agir como instrumento revelador do eu, dá a ver *a outra* que habita no protagonista, em quem ele se transforma; neste excerto, isso se dá como uma ocupação de seu corpo, "hospedaria". As transformações ocorrem sem que o narrador efetivamente aja, pois é o "destino" que cumprirá esta mudança, sobre a qual ele não decide. Esta configuração tem relação com o que apontamos anteriormente, ou seja, o fato de que o narrador se exime, em certa medida, do controle sobre suas vivências.

Na narrativa clariciana, o que se faz à noite é, pela manhã, esquecido, ignorado pelos participantes. Assim, confere-se a cada personagem um estatuto duplo, no qual um conjunto de elementos eróticos, religiosos e extáticos se manifesta à noite, enquanto uma conduta centrada na rotina e na repetição ordenada tem lugar durante o dia (caos *versus* ordem, portanto). O dia e a noite alternam-se como se alternam consciência e inconsciência, sugerindo a permanência deste outro interno, do qual se pode esquecer (ou reprimir) momentaneamente, mas que retorna ou deixa vestígios. No caso do romance de Noll, não há uma dicotomia tão marcante quanto no conto de Lispector. No entanto, existe uma preferência pelo tempo noturno como o período privilegiado para a ocorrência de encontros afetivos do protagonista, o que é explicitado nos trechos seguintes:

> Ele [o seminarista] ia contando sempre, e eu me distanciando para o esconderijo da noite, entre mim e mim próprio, tendo as trevas como a matéria envolvente ao meu pobrinho gozo. (NOLL, 2008, p.12)
>
> Quem sabe a escolha pelos danos físicos estivesse no cardápio como uma modalidade elitista da orgia. Contudo, uma lembrança transparente das noites inframarinhas me ocorreu, sim. (NOLL, 2008, p.37)
>
> Que eu deixasse o garoto nos ritos próprios àquele trabalho, noite afora, e que roubasse de mim o que quisesse. Eu era todo oferenda e começava a me embevecer por aqueles desdobramentos. (NOLL, 2008, p.69-70)
>
> Em Porto Alegre, quando não tinha ainda acesso ao corpo do engenheiro, as minhas incursões de libido poderiam ser variadas, pródigas, mas acabavam resultando como se truncadas. Ao me despedir então dos parceiros da noite, eu já sentia com nitidez o esgotamento da parada. Eu não tinha na época onde escoar aquilo que não cabe no sêmen, mas que precisa entrar também. Agora, a cada noite, eu arrefecia um pouco a consciência, para fazer valer uma pulsão alucinada, que se apagava no sono para ressurgir amanhã mais uma vez no quarto de penumbra trêmula. (NOLL, 2008, p.114)

Observe-se que, na terceira citação ("Que eu deixasse..."), há ainda a presença de elementos religiosos, como os ritos e a oferenda, o que reforça a relação com o vocabulário utilizado no conto de Clarice Lispector. O desenrolar da cena com o garoto de programa, que resulta na morte do protagonista de *Acenos e afagos*, reitera a presença desses elementos, sugerindo que existe na cena da morte a descrição de um cerimonial, ou um esforço de ritualizar esta passagem, com o narrador sendo "oferenda" para os ritos desenvolvidos pelo garoto. Enquanto juntos, o narrador, "com a cabeça já pastosa", cai da cama, e segura nas pernas do parceiro: "O que significava a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica. Enrolado em um lenço, eu parecia um leproso implorado por um milagre." (NOLL, 2008, p.70).

No conto de Clarice Lispector, incorporam-se elementos da tradição judaico-cristã de maneira profana, como mostra a frase "Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol" (1985, p.47); posteriormente, temos "Então Ela-ele disse: - Comerei o teu irmão e haverá um eclipse total e o fim do mundo" (LISPECTOR, 1985, p.51). É bastante clara a oposição entre "comerás teu irmão" e o preceito cristão de amar ao próximo, ou irmão. Em *Acenos e afagos*, quando o protagonista decide abandonar o seminário, também ocorre profanação de elementos como a hóstia, às páginas 14 e 15 do romance, conforme citamos em passagem anterior desta tese.

Após o narrador ir viver com o engenheiro e ter início sua metamorfose, ainda persiste uma diferenciação entre as atividades do dia e da noite. Durante o dia, o narrador deve cumprir as tarefas domésticas – cozinhar, limpar, passar roupa – de modo a "ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite" (NOLL, 2008, p.81) e assim "merecer as mil e uma noites e tantas outras mais" (NOLL, 2008, p.82). Ele era, então, "Um homem que funcionaria como esposa", mas "um cara fodão à noite" (NOLL, 2008, p.95). A enfadonha rotina diurna era compensada "à noite pelo meu fervor carnal" (NOLL, 2008, p.106).

Na leitura dessas frases do texto, torna-se evidente a manutenção de certo *status quo* no que diz respeito à organização dos papéis de gênero e ao comportamento esperado no relacionamento a dois. Dia e noite continuam a se vincular a comportamentos distintos, e, mesmo na ruptura mais radical, verifica-se uma espécie de permanência que regula as atitudes dos personagens. Assim, estar junto do engenheiro não representa o alcance de uma liberdade integral, mas a adoção de outras normas, historicamente destinadas ao sexo feminino. A separação entre dia e noite só é perturbada quando o engenheiro momentaneamente deixa de trabalhar, ou seja, afasta-se da responsabilidade percebida como *masculina*, alterando a ordem: "O galo canta. Avizinha-se a aurora. Não temos dia nem noite, é tudo a mesma coisa quando ele passa um tempo aqui, assim." (NOLL, 2008, p.116).

A narrativa de Clarice Lispector estrutura-se integralmente na dicotomia entre noite e dia. À noite, como visto, ocorre o cerimonial ritualístico, de caráter caótico e dionisíaco. Durante o dia, entretanto, outra religião impera. Pela manhã, os personagens encontram-se em suas camas, o que permite interpretar os acontecimentos da noite como manifestações de teor onírico, inconsciente. Claro está que a figura de alteridade mais fortemente expressa no texto é o próprio inconsciente dos personagens, o outro de si mesmos, a dicotomia vivida na dinâmica dia e noite, que pode ser entendida como consciência e inconsciência, ou repressão e liberação. Como expõe Neusa Santos Souza no início de seu ensaio *O estrangeiro: nossa condição*,

> Para a psicanálise, o estrangeiro é o eu. O eu, não tomado como o quer o senso comum – unitário, coerente, idêntico a si mesmo -, mas o eu pensado em sua condição paradoxal – dividido, discordante, diferente de si mesmo -, tal como, de uma vez por todas, o poeta nos ensinou: "Eu é um outro". (1998, p. 155.)

Este eu cindido, no romance *Acenos e afagos*, já se exprimia na vivência do narrador em Porto Alegre, e a experiência desta partição do sujeito se radicaliza na vivência como mulher, que coloca em jogo ainda mais elementos de alteridade configurados em um só personagem.

Juliana Schmitt, ao analisar o poema "Orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães, detém-se na análise dos períodos diurno e noturno, em reflexão da qual nos beneficiamos. Diz a autora que a noite,

> Por ser o avesso do dia – momento da razão, do trabalho, da luz – é o período da vulnerabilidade, em que o mundo se abre a toda sorte de horrores: o mal, a morte, o erro, o pecado, o irracional, o sobrenatural. Ela é a temporalidade ideal para que ocorra o retorno do reprimido – não por acaso, é na noite da floresta que a orgia dos duendes acontece. (SCHMITT, 2014, p.211).

A autora destaca ainda as "representações fantasmáticas" inseridas na obra, como "espíritos, seres monstruosos como o lobisomem e a mula sem cabeça" (SCHMITT, 2014, p.211). Baseando-se nas reflexões de Vagner Camilo[61] e de Laura de Mello e Souza[62] a respeito do poema, Schmitt reforça que no texto de Guimarães ocorre, à noite, "um desbloqueio violento dos 'fantasmas da alteridade' de nossa cultura, recalcados pelos padrões civilizatórios da velha Europa" (2014, p.211). Esses "fantasmas da alteridade" estão definitivamente presentes no conto de Lispector[63] e, em certa medida, no romance de Noll, o que se evidencia nas "noites inframarinhas" vividas no submarino alemão, assunto que abordaremos oportunamente no terceiro capítulo desta tese.

Procuramos identificar dinâmicas que se relacionam com a percepção de certa falta de agência por parte deste protagonista, que não parece inteiramente apto a decidir os rumos dos acontecimentos e nem organizar sua narração. Observamos, nesse sentido, como ocorre a tensão entre ordem e desregramento no romance de Noll, verificando que o personagem parece preferir o âmbito da desmedida, deixando seus afazeres, o plano da ordem, de lado. Outro componente desta inabilidade do narrador em orientar suas ações está relacionado à paixão pelo engenheiro, e a ascendência que este personagem parece ter em relação ao protagonista.

---

[61] CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos.* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997.

[62] SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI – XVIII.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[63] Participam do ritual noturno, entre outros personagens: a criança, a viúva, um anão corcunda, o judeu pobre, Xantipa, o milionário e a escritora falida.(LISPECTOR, 1985)

É necessário observar que o discurso do narrador, ao falar sobre o engenheiro, se modifica; as elaborações a respeito do amor se constroem de modo a enaltecer o relacionamento entre os dois personagens. Contudo, este relacionamento não se mostra, no enredo, tão promissor quanto o discurso do narrador sugere. Parte de sua vivência amorosa se dá somente na linguagem, no modo de falar sobre o amor. Para analisar como se caracteriza esse discurso no romance *Acenos e afagos,* é oportuno trazer à discussão um livro que se debruça justamente sobre a enunciação de manifestações de afeto: *Fragmentos de um discurso amoroso,* de Roland Barthes.

VII. "A cada passo é preciso reiterar as normas da sentimentalidade[64]": o discurso amoroso em *Acenos e afagos*

O modo de composição do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* assemelha-se, em certa medida, a recursos estéticos utilizados em *Acenos e afagos.* Antes de estabelecer pontos de contato entre o discurso do narrador de Noll e o discurso do enamorado de Barthes, no entanto, há que se atentar para uma primeira e fundamental diferença, que deve ser levada em conta, no que diz respeito à estrutura do texto: em Barthes, o modo de confecção da obra é transparente e explicado. Na seção intitulada "Como é feito este livro", o autor indica que *Fragmentos de um discurso amoroso* não deve ser lido como uma sequência, mas sim como a combinação de "figuras", que são frações de discursos. Para Barthes, o discurso do enamorado "*só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias."* (1985, p.1, em itálico no original). Seu livro seria uma reunião dessas figuras, consideradas pelo autor como recorrentes nas enunciações sobre o amor.

Já em Noll, o modo de composição não é evidente. Existe uma opacidade no que diz respeito à construção da narrativa, que, conforme discutimos, se designa como um romance na capa, mas se constrói com recursos destoantes da tradição da prosa romanesca, e mais próximos do método fragmentário de Barthes. Trata-se, sobretudo, de manter a atenção sobre o discurso em detrimento da ação; observar o solilóquio em detrimento do diálogo. Barthes descreve a tônica desse discurso amoroso da seguinte forma:

---

[64] NOLL, 2008, p.56

> *Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada vez de um acaso (interior ou exterior).* (...) *Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até cansar, como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade* (...) *O* dis-cursus *amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva (no enamorado, algo de Bouvard et Pécuchet).*
>
> *Em termos linguísticos, dir-se-ia que as figuras são distribucionais, mas não são integrativas: ficam sempre no mesmo nível: o enamorado fala por grupos e frases, mas não integra essas frases a um nível superior, a uma obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma redenção, nenhum romance (mas muito romanesco[65]). Todo episódio pode ser, certamente, dotado de um sentido: ele nasce, se desenvolve e morre, segue um caminho que é sempre possível interpretar segundo uma causalidade (...) Outra coisa é o discurso, o solilóquio, a* parte *que acompanha essa história,* sem nunca conhecê-la. *É próprio desse mesmo discurso que as figuras não possam* se arrumar: *se ordenar, fazer um caminho, concorrer para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas.* (1985, p.4-5)

Na explanação de Barthes, é possível observar a referência à horizontalidade do discurso, explicitada pela ideia de que "não há primeiras nem últimas" figuras. A predileção de Noll por frases com pouca subordinação, reforça, no romance, este aspecto horizontal, sem hierarquia, justapondo ideias e episódios, colaborando para uma sucessão não causal. Moretti (2009), ao falar sobre as diferenças entre o romance europeu e o chinês, também associa, como Barthes, a horizontalidade do discurso à diminuição das relações de causa e efeito. Parece haver, na recorrência deste termo em trabalhos tão singulares, uma clara conexão entre a tendência horizontal e a não-causalidade.

Muitos dos temas que compõem as figuras de Barthes coincidem com os temas de fantasia e rememoração do narrador de Noll, tornando a aproximação interessante também do ponto de vista dos assuntos tratados nas duas obras. Algumas figuras podem ser relacionadas a momentos específicos do romance de Noll; outras mantêm pontos de contato com características gerais da narrativa. É o caso da figura "Romance/drama", que diz respeito à possibilidade, ou impossibilidade, de fazer do enamoramento um relato: "O sujeito apaixonado não pode ele mesmo escrever seu romance de amor", segundo Barthes, pois este equivale a um "acontecimento que ele declama sem poder contar" (1985, p.81). Isso se dá, segundo ele, porque "Os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis (..)", dizendo respeito, por exemplo, a receber ou não um telefonema. Por causa disso, Barthes

[65] No original, a frase de Barthes é menos ambígua do que o emprego da palavra "romance" sugere nesta frase: *"(...) aucun roman (mais beaucoup de romanesque)"* (1977, p.11)

questiona: “quem reconheceria aí uma história? O acontecimento, ínfimo, só existe através da sua repercussão, enorme: *Diário das minhas repercussões* (minhas mágoas, minhas alegrias, minhas interpretações, minhas razões, minhas veleidades): quem compreenderia alguma coisa?” (1985, p.81) A reflexão de Barthes se articula com o que foi comentado a respeito da natureza dos episódios narrados em *Acenos e afagos,* ou seja: a valorização do discurso, e não da história.

Outro ponto significativo que Barthes levanta nesta discussão é a aporia entre o gesto de narrar e a impossibilidade de contar. No caso observado por Barthes, essa tensão se dá pela irrelevância dos acontecimentos; não há relato propriamente dito, mas “declamação”. Assim, a narrativa é preenchida por reverberações de acontecimentos, pelas reações do enunciador, e seu conteúdo diz respeito mais significativamente a uma percepção interna do sujeito do que a seu entorno. De fato, é possível observar como o narrador de *Acenos e afagos* põe em questão sua própria capacidade de observação do mundo exterior:

> Mas como assim, se eu não conhecia nome de ninguém além do engenheiro? Ele seria mesmo o mais forte? O engenheiro era de fato um engenheiro. De outras atividades dele eu não tinha notícia -, nem de sua boca nem da boca de ninguém. E nem sei se eu dispunha de algum pendor para a observação distanciada, ou **se não passava de um cara com um universo interno congestionado, sem vazão expressiva para alguma troca com o mundo exterior**. (NOLL, 2008, p.154-155, grifos meus)

Como se pode notar no trecho transcrito, o narrador questiona sua percepção da realidade, exprimindo dúvidas, fazendo perguntas para as quais não encontra respostas. Os verbos utilizados por ele – conhecer, ter notícias, saber – indicam maneiras de expressar a compreensão do mundo, e estão todos em sua forma negativa. O narrador “não conhecia”; “não tinha notícia”; “nem sei se dispunha (..)”. O fato de as orações com verbos que dizem respeito ao *conhecimento* serem negativas é significativo, pois indica o precário desempenho do narrador em observar e julgar aquilo que se passa em seu entorno. A dúvida acerca da capacidade de realizar “troca com o mundo exterior” aponta para uma incomunicabilidade e para uma indiferenciação entre percepção subjetiva e realidade empírica. Em outros momentos do romance, recupera-se esta indiferenciação, que pode confundir o julgamento do narrador: oscilando entre fugir com o engenheiro ou com seu segurança, o narrador diz que “as imagens” dos dois personagens “se embolavam no avesso de minhas retinas. Quem era um e quem era o outro mesmo?” (NOLL, 2008,

p.186). Nesse ponto, torna-se possível estabelecer uma relação com a figura chamada de "desrealidade" por Barthes: um "Sentimento de ausência, fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado, diante do mundo". A descrição que Barthes faz dá a entender que o sujeito vai abandonando progressivamente sua relação com os referentes.

> Enquanto eu perceber o mundo como hostil, continuo ligado a ele: *não estou louco*. Mas, às vezes, esgotado o mau humor, não tenho mais nenhuma linguagem: o mundo não é "irreal" (senão eu poderia dizê-lo: existem artes do irreal, e das grandes), mas desreal: o real fugiu, para parte alguma, de modo que não tenho mais nenhum sentido (nenhum paradigma) à minha disposição: *não chego* a definir minhas relações com Coluche o restaurante, o pintor, a Piazza del Popolo. (BARTHES, 1985, p.79)

Barthes usa como exemplo espaços externos, concretos, para assinalar a natureza das relações estabelecidas entre sujeito e mundo. O comentário é oportuno para a análise de *Acenos e afagos,* se levarmos em consideração que as referências espaciais no romance são nomeadas: a história tem início em Porto Alegre, e diferentes locais participam da narrativa, como o aeroporto, Guaíba, Belém Novo, o porto, São José dos Ausentes. O espaço é, portanto, particularizado, além de apontar para índices externos ao texto. Progressivamente, no entanto, a relação do narrador com o ambiente se torna rarefeita; em Cuiabá, o isolamento e a mata predominam, e há, nesta passagem do romance, poucas referências a atividades humanas no entorno da habitação dos personagens. Quando o engenheiro e o narrador partem para o norte selvagem, as referências espaciais são precárias. Em determinado momento, após a morte do engenheiro, o protagonista e o segurança de seu companheiro caminham até um vilarejo fantasma chamado "Nova Amizade". Este local, ao contrário das outras cidades, estados e países na trama, não parece se ancorar em um referente externo. Nesse percurso em que se atenuam os limites entre subjetividade e mundo, torna-se possível duvidar do próprio discernimento. Diz o narrador:

> Eu estava a cada dia mais demente. Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação. 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. A expansão desordenada do dentro poderia virar metástase,

> criando o império da deformidade, da loucura pura e simples. (NOLL, 2008, p.169)

A ausência de limites entre a subjetividade e o mundo exterior seria, para o personagem, a loucura. O "centro diluído" em que o narrador se encontra não é um ponto de equilíbrio harmônico entre as instâncias do "dentro" e do "fora", mas sim configura-se como um espaço liminar, de trânsito entre margens, e que, na afirmação do protagonista, garante uma espécie de contenção, ao impedir que se cruze em definitivo uma fronteira. A afirmação do narrador de que estava "a cada dia mais demente" sinaliza, também, que ele não está em condições de formular uma narrativa confiável, e que este lugar em que ele deseja se manter é instável.

Barthes estabelece, ainda com relação a narrar a vivência amorosa, uma singularidade: para o enamorado, a história "*já teve lugar;* pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho)." Ou seja, a ação, o acontecimento propriamente dito, para ele, é apaixonar-se. Barthes faz uma comparação, dizendo que "O enamorado é um drama", no "sentido arcaico" dado por Nietzsche, em que as cenas declamatórias predominavam, enquanto a ação era excluída: "esta tinha lugar *antes* ou *atrás* da cena" (BARTHES, 1985, p.81-82, itálicos no original).

O "rapto" amoroso a que Barthes alude seria o "Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é 'raptado' (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado" (1985, p. 165). O autor tece uma consideração a respeito do impacto do rapto amoroso:

> Há um engano do tempo amoroso (esse engano se chama: romance de amor). Creio (e todo mundo crê) que o fato amoroso é um "episódio", dotado de um começo (a gamação) e de um fim (suicídio, abandono, desafeição, retirada, convento, viagem, etc.). Vivo, entretanto, reconstituindo a cena inicial no decorrer da qual fui raptado: é um *depois do fato acontecido.* Construo uma imagem traumática que vivo no presente, mas que conjugo (que falo) no passado (...) (BARTHES, 1985, p.169)

Consideramos a reflexão de Barthes relevante para o estudo de *Acenos e afagos*, na medida em que, num movimento que reforça a ausência de linearidade, propõe a ruptura com a sequência de conexão lógica, inserindo o enamorado num tempo indeterminado, em que a cena inicial tem um papel decisivo. "Lutávamos no chão frio do corredor" (NOLL, 2008, p.8): assim se inicia *Acenos e afagos*, com a descrição da

lembrança da primeira vez em que o narrador esteve próximo do amigo engenheiro, então um colega de escola. Este momento, em tese, inaugura a paixão do protagonista pelo engenheiro, configurando assim o rapto amoroso de que fala Barthes. O narrador de Noll, todavia, não explicita imediatamente que se trate de uma lembrança. Essa percepção vai sendo construída pouco a pouco, conforme o texto fornece dados que permitem verificar que o protagonista é adulto, e a aproximação com o colega se dera anteriormente. A narração se vale do uso de dêiticos que remetem à enunciação, como se nota na frase "E nós dois **aqui** no chão do corredor jurávamos, calados, inimizade sem fim" (NOLL, 2008, p.8, grifo meu), deixando vaga a fronteira entre diferentes eixos temporais. O narrador, ao oscilar entre indicações de tempo presente e passado, insere a lembrança neste "engano do tempo amoroso" de que fala Barthes.

Se é correto afirmar que o rapto amoroso estabelece o cerne da narrativa amorosa, seria possível observar a reverberação dessa cena inicial na narração do enamorado; é a partir dela que o sujeito inicia seu discurso, e é para ela que ele se volta continuamente. Em *Acenos e afagos*, observam-se dados que corroboram essa hipótese. Iniciar o texto com essa rememoração confere à cena posição de destaque. O narrador de Noll admite a irrupção dessa memória afetiva inesperadamente na página 11, em que diz que a presença de um cliente[66] lhe despertou a lembrança: "e aquele homem, eu não sabia a razão, me reintroduziu na luta teatral no escuro do corredor, havia alguns bons anos" (NOLL, 2008). A lembrança é novamente reiterada na página 13, em que o narrador interrompe uma rememoração acerca de sua prima Cida para atestar que "eu e o outro amiguinho continuávamos no corredor escuro, onde a broca do dentista arrepiava" (NOLL, 2008, p.13). São períodos distintos – a lembrança a respeito de Cida e a lembrança do encontro no dentista – sendo que esta última se repete, como se estivesse se desenrolando paralelamente. De modo recorrente, o protagonista alude ao fato de a paixão pelo engenheiro ter tido início na infância ou na juventude, reinserindo, na narração, o contexto do rapto amoroso.

Barthes analisa a rememoração na narrativa como a "inclusão do imperfeito na gramática do discurso amoroso", e chama atenção para a memória do enamorado, que "só reconstitui detalhes insignificantes" (1985, p.140). A memória que surge nesses termos não necessariamente procura ser compreendida; "é o tempo da fascinação", em que o enamorado se lembra "pateticamente" e não "filosoficamente": para o autor, não há, neste

[66] O protagonista trabalhara como massagista na juventude, época a que se refere no trecho.

movimento mnemônico, esforço para dar sentido ao passado; “me lembro para ser feliz/infeliz – não para compreender” (BARTHES, 1985, p.141). De fato, assim como para o enamorado de *Fragmentos de um discurso amoroso,* para o protagonista de *Acenos e afagos* as lembranças não são acompanhadas por esforço de compreensão do passado.

Estas breves observações, que procuraram aproximar aspectos formais e temáticos de *Acenos e afagos* a *Fragmentos de um discurso amoroso,* permitem verificar como a narração se aproxima das “lufadas de discurso” que Barthes atribui ao enamorado. Estas não chegam a constituir relato linear, e podem desenvolver um tema para depois recuperar outro ponto, outra ação, que não estabelece continuidade com o que estava sendo narrado.

Em Barthes, essas lufadas de discurso se destacam pelo exagero presente em suas construções, uma vez que as reações do enamorado e suas afirmações de amor, para o autor, representam aspectos mais vigorosos do discurso do que os acontecimentos que as motivam. Conforme vimos, Barthes usa termos como “solilóquio”, “declamação”, “cenas declamatórias”, nos quais a ênfase é no discurso monológico, de que a interlocução está ausente.

No que diz respeito ao exagero presente na enunciação amorosa, cabe chamar a atenção para a presença, em *Acenos de afagos,* de construções melodramáticas. O fraseado do melodrama é caracterizado pelo excesso, conforme Peter Brooks discute em *The melodramatic imagination.* Para o autor, “Melodramatic rhetoric (...) tends toward the inflated and the sententious. Its typical figures are hyperbole, antithesis, and oxymoron (...)” (1995, p.40). Em Noll, dessas três figuras de linguagem, a hipérbole se destaca com mais frequência, com diversas frases que se referem à totalidade, como “eu queria foder com todos os homens do mundo”, e “Copularia com todos os meus parceiros em um só corpo e em uma só vez” (NOLL, 2008, p.18 e p.48). A presença de antíteses também ocorre no texto, principalmente contrapondo a luz e as trevas, a morte e a vida, o dever e o ócio.

As elaborações que se caracterizam pelo exagero – como o sentimentalismo – têm, para Brooks, a função de dar visibilidade a elementos comumente interditos no discurso. O teórico afirma que, nesse sentido, o melodrama é uma “vitória sobre a repressão” – “the melodramatic utterance breaks through everything that constitutes the ‘reality principle’, all its censorships, accommodations, toning-downs” (1995, p. 40-41). A linguagem do exagero articula o que não pode ser dito em circunstâncias ordinárias (BROOKS, 1995, p.42), função que também é cumprida, em *Acenos e afagos,* através dos elementos grotescos trazidos ao texto.

VIII. "Essas coisas melodramáticas que fazem parte da vida de qualquer cidadão[67]"

A profusão de frases esteticamente afins ao estilo melodramático reforça a sensação de superficialidade nos personagens, pois os recursos expressivos do melodrama, como diz Brooks, não se prestam a análises psicológicas aprofundadas – "the characters have no interior depth, there is no psychological conflict" (BROOKS, 1995, p.35).

É importante pontuar que a comparação do texto de Noll com o melodrama se dá na chave do estilo frásico, e não da estrutura do enredo ou da dimensão moral que Brooks atribui ao gênero. As construções de *Acenos e afagos* que se aproximam daquilo que Brooks expõe soam folhetinescas, como é possível notar nos exemplos a seguir: "Levantei a mão para pousá-la no corpo do meu amigo. Era só chegar ali e provar das labaredas de sua pele" (NOLL, 2008, p.56) "Nunca pensei ser tão apaixonado por esse amigo moreno" (NOLL, 2008, p.27); "Nunca nos tocamos como amantes. Mas era como se ambos se guardassem para o dia em que a cama virasse o mais farto dos pomares" (NOLL, 2008, p.34); "E esse anseio um tanto sofrido não corroía a esperança de leveza e frescor de malícia e humor, típica dos jovens amantes" (NOLL, 2008, p.34) ; "Mas eu ali, na frente do pai do garoto, parecia estar passando por um devaneio insensato. Diante daquele homem ainda bonito e luminoso" (NOLL, 2008, p.43); "[a esposa estava] Bem despertada, usando a cama como num jardim de delícias atrasadas, remoídas, e repentinamente reavivadas" (NOLL, 2008, p.46), e:

> E se fosse obrigado a viver à força e eternamente em troca do amor deste homem, mesmo que não viéssemos a ter nenhum contato carnal, mesmo assim viveria escorreito, sem malversações do pensamento. Bastaria-me o simples cheiro de seu denso suor em minha rotina vazia. (NOLL, 2008, p.89-90)

Os exemplos trazem o uso de advérbios como "nunca", "tão", "tanto", que contribuem para a percepção de certo exagero nas orações, bem como construções que beiram o kitsch, com uma sentimentalidade expressa em clichês ("jardim de delícias", "labaredas de sua pele"). De maneira semelhante ao que ocorre, conforme discutimos

anteriormente, com os tropos da viagem e do relacionamento amoroso, caros ao romance convencional, aqui, com relação à construção formal, também se notam elementos advindos de uma estética com a qual a prosa de Noll parece dialogar. Há que se observar que o fraseado sentimental em *Acenos e afagos* soa inautêntico no discurso do narrador, por se destacar do contexto geral do romance, aparecendo como elemento dissonante. Conforme o protagonista diz, "sempre me colocava entre o amor e o sexo. Geralmente o sexo vencia" (NOLL, 2008, p.45). Nas frases melodramáticas, porém, é o amor que se destaca. O sexo nas construções melodramáticas é idealizado, muito diferente da prática do narrador, que se caracteriza como "vício, a necessidade ditatorial de recorrer ao esporte sempre que o desejo se insinuasse" (NOLL, 2008, p.63).

Neste ponto, é válido retomar *Fragmentos de um discurso amoroso*, verificando outra figura de Barthes que ressoa no texto de Noll: a "Afirmação", em que, "Ao contrário de tudo e contra tudo, o sujeito afirma o amor como valor" (1985, p.17). Esta "afirmação", nos termos de Barthes, se mostra no texto de Noll em duas instâncias: uma, à medida em que o protagonista coloca o interesse afetivo acima dos deveres e das atividades pragmáticas, resultando num desequilíbrio entre ordem e desordem, tópico que abordamos no intertexto com "Onde estivestes de noite", de Clarice Lispector. Outra, precisamente nas construções melodramáticas, que exultam a paixão pelo amigo engenheiro. Barthes expõe da seguinte maneira a afirmação do amor:

> Certa manhã, devo escrever urgentemente uma carta 'importante' – da qual depende o sucesso de certo empreendimento; em vez disso escrevo uma carta de amor – que não envio. Abandono alegremente tarefas desinteressantes, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostas pelo mundo, em benefício de uma tarefa inútil, vinda de um Dever remarcável: o Dever amoroso. Faço discretamente coisas loucas; sou a única testemunha da minha loucura. (..) (1985, p.17)

O trecho citado remete à discussão que empreendemos a respeito das tarefas e deveres, os quais o narrador abandona em favor de seguir o engenheiro ou procurar outros amantes. O desejo se sobrepõe à ação pragmática, de forma semelhante à descrita por Barthes. O exemplo utilizado em *Fragmentos de um discurso amoroso* é também mencionado pelo narrador de Noll, que afirma: "Um dia escreverei uma carta para meu filho adolescente. Diria para não se sentir envergonhado da atitude do pai" (NOLL, 2008, p.56). Esta carta, que o narrador não escreve, representa mais um exemplo de uma intenção prática que não chega a se concretizar. O próprio uso dos tempos verbais que o

narrador faz já anuncia seu distanciamento: ao iniciar no futuro do presente do indicativo, “escreverei”, afirma um propósito. A oração seguinte, no entanto, tem início com “diria”, no futuro do pretérito, tempo que pode exprimir uma hipótese ou condição, que não é explícita no texto.

A “Afirmação” relaciona-se com o “Por quê?”, igualmente discutido em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “Existe para mim um ‘valor superior’: meu amor. (...) Não me coloco a questão dos fins. Meu discurso monótono não tem “por quê”, a não ser um só, sempre o mesmo: *mas por que você não me ama?* (...)” (BARTHES, 1985, p.161). Ou seja: para o enamorado, não há motivação suficiente exterior ao objeto amado. Em Cuiabá, o protagonista afirma que o engenheiro constituía seu único “polo de interesse” e que “Morria de paixão pelo engenheiro e faria tudo para que o nosso amor não sucumbisse” (NOLL, 2008, p;103 e p.105).

Embora estejam presentes ao longo da obra como um todo, as construções sentimentais acentuam-se a partir do momento em que o narrador inicia sua vida em comum com o engenheiro. As formulações melodramáticas ficam, a partir da transformação em mulher, impregnadas por um viés estereotipado do feminino. Entram em cena, nesta parte do enredo, elaborações acerca do tédio doméstico, e as tentativas que surgem – por vezes, através do sentimentalismo – de imbuir o cotidiano de sentido, o que se alinha com o proposto por Brooks:

> The search for a dramaturgy of admiration and astonishment needs a rhetoric that can infuse the banal and the ordinary with the excitement of grandiose conflict. Melodramatic rhetoric implicitly insists that the world can be equal to our most feverish expectations about it (BROOKS, 1995, p.40)

O discurso do narrador pode, assim, ser entendido como uma tentativa de imprimir admiração e excitação ao ordinário. Porém, como se pode notar através do exemplo da impotência do engenheiro, a quebra de expectativa da idealização romântica é frequente no texto de Noll. Isso mostra que há dissonância entre a vivência e o discurso do personagem principal. Nas elaborações acerca da rotina na casa em Cuiabá, a realidade também não corresponde à fantasia da vida como casal, e parece haver um esforço, com o uso de estilização melodramática, para compensar o tédio ou dar-lhe a aparência de realização pessoal. O narrador formula diversas frases nesse sentido, como “Indaguei em surdina se eu não passaria a viver agora num mundo só de apoteoses. Cozinhar, lavar, passar, limpar não seriam justamente um grande agrado para eu merecer as mil e uma

noites e tantas outras mais?" e "A dura execução das horas seria tão-só um pagamento pela ardência da madrugada" (NOLL, 2008, p.82).

Os comentários sobre a rotina se articulam com a percepção de que o universo doméstico diz respeito ao feminino: "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"; e, mais adiante: "Eu teria bichos em volta, menos mal para alguém que deveria encarnar a solidão diurna da mulher" (NOLL, 2008, p.90 e p.93). A vida como mulher é dedicada a elementos corriqueiros, que passam a configurar quase por completo a vivência do protagonista. O contato com os animais faz parte dessa vivência – o protagonista "seria um São Francisco de Assis com seus animaizinhos transcendentais", e o tempo diurno estaria "dedicado à preparação das refeições, a passar e a lavar a roupa dele [do engenheiro]" (NOLL, 2008, p.93).

O tédio é um elemento que, embora se intensifique em Cuiabá, está presente na vida do protagonista desde antes de sua metamorfose. Ao fantasiar sobre abandonar sua família para viver com o pai de um colega de seu filho, o narrador diz que "Não poderia pensar em algo melhor para escapar do tédio porto-alegrense" (NOLL, 2008, p.44). Na vivência feminina, o tédio se articula à quebra da expectativa amorosa, por um lado, e com os cuidados domésticos, por outro. O narrador fala sobre a "moléstia do tédio", diz que passa o tempo na varanda "olhando o espaço" (NOLL, 2008, p.101 e p.108).

Jaime Ginzburg, em palestra[68] apresentada em setembro de 2018, interpretou o conto "O velório", de Bernardo Kucinski (2014), trabalhando com alguns pontos que podem estabelecer afinidades com o discurso do narrador de *Acenos e afagos.* O conto de Kucinski parte do desejo de um pai de fazer um velório para seu filho, que desaparecera anos antes, e cujo corpo nunca fora encontrado. O texto articula, assim, elementos de extrema negatividade, como a morte, a perda e o luto de uma família sem um corpo para velar. Em sua análise, Ginzburg atenta para o fato de que, diante do vazio que circunda os personagens da narrativa, as construções hiperbólicas do narrador – com o uso de expressões como "todos os viventes", "toda a cidade", "tanta gente" (KUCINSKI, 2014, p.54-55), entre outras, apontam para a existência, no plano da linguagem, de uma plenitude a qual os personagens do texto, impregnados de melancolia, não têm acesso.

[68] "Um pai sem seu filho: *O velório,* de Bernardo Kucinski". Palestra organizada pelo Grupo de Crítica Literária e Psicanálise - Departamento de Teoria Literária e literatura Comparada e pela Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

É possível refletir com elementos da análise de Ginzburg pensando no caso de *Acenos e afagos.* No romance, as construções melodramáticas fazem um contraponto formal à superficialidade das relações intersubjetivas e ao tédio experimentado pelo narrador. O protagonista diz: "Não estava acostumada a ter apenas um pólo de interesse. (...) Mas nas imediações de Cuiabá só dele emanava a minha afirmação" (NOLL, 2008, p.103); e reitera o valor supremo do engenheiro, afirmando que "Bastaria-me o simples cheiro de seu denso suor em minha rotina vazia" (NOLL, 2008. P.90). É preciso lembrar também que o narrador faz referência ao fato de que as relações homoafetivas não são bem aceitas em seu contexto social (NOLL, 2008, p.64-65). Desta maneira, o discurso de exaltação do amor apontaria não somente para uma dimensão em que o relacionamento fosse de fato intenso e promissor, mas também para a possibilidade de que ele se realizasse sem repressão. Esses elementos motivam a retomada das considerações de Peter Brooks, uma vez que o teórico vê no exagero da linguagem, conforme mencionamos, uma vitória sobre a repressão; o melodrama permite dizer aquilo que "na vida real[69]" é indizível, configurando a supremacia do desejo no discurso (BROOKS, 1995, p.42). Assim,

> The expressive language acts as carrier or conduit for the return of something repressed, articulating those very terms that cannot be used in normal, repressed psychic circumstances. (…) The genre's very existence is bound to this possibility, and necessity, of saying everything. If we can sense its appeal (as well as its evident limitations), it must be because we are attracted to (though perhaps simultaneously repulsed by) the imaginary possibility of a world where we are solicited to say everything, where manners, the fear of self-betrayal, and accommodations to the Other no longer exert a controlling force. (BROOKS, 1995, p.42)

Neste mundo – construído somente pelo discurso, não necessariamente participante do contexto dos personagens – onde se pode "dizer tudo", ideias como o decoro, a adequação às normas ou às expectativas do outro não se colocam como impedimentos à linguagem. Construções hiperbólicas, como aquelas que notamos em Kucinski e em Noll, são consideradas por Brooks como índices para a configuração de um mundo grandioso; "To figure such a world, rhetoric must maintain a state of exaltation, a state where hyperbole is a 'natural' form of expression because anything less

[69] "Melodrama partakes of the dream world, as Bentley and Booth suggested, and this is in no wise more true than in the possibility it provides of saying what is in 'real life' unsayable" (BROOKS, 1995, p.42)

would convey only the apparent (naturalistic, banal) drama" (1995, p.40). Tal retórica é apoiada por uma dicção "inflada" e "irreal" (BROOKS, 1995, p.41). Por essa primazia do discurso declamatório, em detrimento de explicações objetivas a respeito dos sentimentos, Brooks diz que no melodrama "Nothing is *understood*, all is overstated" (1995, p.41).

Apesar de a linguagem, em seus exageros, apelar para a totalidade e a intensidade, o protagonista indica ao longo de *Acenos e afagos* a monotonia de seu cotidiano, sublinhando, assim, a tensão entre o modo como seu relacionamento afetivo se constitui e as possibilidades amorosas de plenitude anunciadas pela linguagem do excesso. Em outras palavras, a estética do fraseado sentimental se contrapõe à precariedade do vínculo afetivo. As indicações de que o romance seria um "épico escrito em transe" (NOLL, 2008, p.190) ou uma "epopeia libidinal" (NOLL, 2008, p.48) assinalam que é pela *forma* que se pode vislumbrar possibilidades diferentes daquelas que se apresentam para os personagens.

As possibilidades amorosas se constroem no texto com a ideia de que o narrador "morria de paixão" pelo engenheiro (NOLL, 2008, p.105), o qual era seu "mito amoroso" (NOLL, 2008, p.173). A possibilidade de estarem juntos é anunciada no texto com intensidade; até "enlouquecer" seria, para o narrador, aceitável, "desde que ao lado do meu engenheiro" (NOLL, 2008, p.97). No entanto, ao viverem juntos, o engenheiro está, em grande parte do tempo, afastado da casa em Cuiabá, cuidando de seus misteriosos negócios. Dessa maneira, as expectativas a respeito de como se configuraria esta vida em comum não se confirmam. Com outros potenciais amantes, o narrador se mostra também afeito a idealizações, afirmando ter um "devaneio insensato" (NOLL, 2008, p.43) ao imaginar abandonar sua família para viver ao lado do pai de um colega de seu filho. A fantasia é elaborada no decorrer de um breve encontro à porta da casa deste personagem, e a interação entre ele e o narrador é significativamente superficial em comparação à intensidade da ideia formulada na fantasia do protagonista.

De maneira explícita, conforme já citamos, o narrador afirma enxergar nesta fantasia uma alternativa à sua rotina: "Não poderia pensar em algo melhor para escapar do tédio porto-alegrense" (NOLL, 2008, p.43). O tédio estaria diretamente ligado, dessa forma, à debilidade de suas ligações amorosas efetivas – que, no romance, correspondem, até o momento de sua primeira morte, a seu casamento e às relações sexuais sem compromisso, como aquelas que experimenta com Bernardo, o massagista da sauna. A forma da linguagem permite que ela expresse o que é inacessível na vivência ordinária

do personagem principal. Através do fraseado excessivamente sentimental e da intensidade que adquirem as hipóteses a respeito de relacionamentos potenciais, o narrador pode se distanciar discursivamente de sua vivência solitária, marcada por relacionamentos sem profundidade. A percepção do narrador oscila entre os campos da exuberância e da precariedade, sugerindo que os dois planos o mobilizam, configurando um antagonismo constitutivo. O tédio pode estar ligado à pobreza de experiência, e a forma exuberante da linguagem surge como alternativa para sustentar uma narração que pouco se fia no *relato*; conforme já mencionamos, a ênfase da narração se dá, assim, no próprio discurso. Estando relacionado a atividades domésticas que se caracterizam, no romance, como "miudezas", elementos ínfimos, o tédio também está relacionado ao tema da vida mínima, conforme discutiremos no próximo capítulo.

Capítulo III: O “anônimo” e o “cavalheiro insuperável”: a dinâmica entre o narrador e o engenheiro

Though I than He - may longer live
He longer must - than I –
For I have but the power to kill,
Without - the power to die -

Emily Dickinson

I. A atenção ao cotidiano e às "nulidades"

Em um fragmento da seção "O *intérieur*, o rastro", em *As passagens*, Walter Benjamin questiona:

> Por que o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição, ou sobre um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto, ocupado com coisas misteriosamente nulas? Tal olhar é a célula primeva da obra de Kafka. (BENJAMIN, 2006, p.253)

A partir desta breve consideração de Benjamin, é possível elaborar alguns desdobramentos produtivos para nossas reflexões. O teórico comenta sobre um ponto de vista que vai se fixar no âmbito privado. O olhar que vai devassar as janelas desconhecidas se lança sobre elementos do cotidiano: a refeição, o homem ocupado com "coisas misteriosamente nulas". Tal é, para o crítico, o cerne da ficção kafkiana, ou seja: longe da ação épica, este olhar se interessa pelo mundano, por aquilo que a princípio não seria digno de interesse. A configuração de *Acenos e afagos* também privilegia tais elementos.

É possível, pela aproximação que Benjamin faz com a obra de Kafka, estabelecer uma analogia entre o "olhar" a que o crítico se refere e o foco narrativo, que seleciona o que vai ser alvo de atenção. Se este foco é o ponto de partida para a ficção de Kafka, porém, o quadro aparentemente banal descrito por Benjamin pode passar de familiar para estranho, uma das marcas da obra kafkiana. Nesse sentido, de modo semelhante às narrativas de Clarice Lispector, o cotidiano se torna subitamente insólito, e situações corriqueiras dão margem para o surgimento de percepções singulares, ou de acontecimentos que provocam ruptura com a ordem. Para Benedito Nunes, "o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*" (1995, p.84, em itálico no original), que pode se configurar ao longo de todo um texto, ou ser esboçado num momento específico da narrativa. Constantemente, os episódios têm origem numa situação banal, que não indicaria, a princípio, a instauração de uma crise. A figura do narrador, portador do olhar que perscruta tais situações rotineiras, é central para que se articulem sentidos para os desdobramentos do enredo. Um dos modos como isso se dá é através da perplexidade que o narrador imprime no texto diante dos eventos vividos pelos personagens – do conflito, pode surgir, por exemplo, a epifania. No conto "Amor", de

Clarice Lispector, é possível verificar como a narração acompanha a surpresa da protagonista, comentando:

> Então ela viu: o cego mascava chicles… Um homem cego mascava chicles. (...) Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 1991a, p.32)

O choque perceptivo da personagem é sucedido pelo choque físico de seu corpo lançado para trás, intensificando o impacto da "tensão conflitiva", nos termos de Nunes, experimentada por ela. O narrador continua pontuando a expressão de Ana: "Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível." O episódio promove mudança na visão de mundo da protagonista, como se nota na frase: "Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível… O mundo se tornara de novo um mal-estar." (LISPECTOR, 1991a, p.32-33)

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Walter Benjamin se detém sobre a noção de choque, "que se tornou norma" (BENJAMIN, 1989) na experiência da modernidade, exigindo que indivíduos estejam constantemente vigilantes, em alerta ante à possibilidade de crises e catástrofes. É possível notar, observando os personagens de Lispector e os personagens de Noll, uma diferença significativa entre eles, no tocante às reações que expressam sobre acontecimentos do enredo. Enquanto os personagens claricianos, como Ana em "Amor", são impactados pelas situações vividas, questionando-as, procurando compreendê-las, os personagens de Noll parecem deixar-se levar, observadores quase desinteressados, mesmo quando há potencial ameaça física. Em certas narrativas de Kafka, à maneira como verificamos em Lispector, os personagens enfatizam sua perplexidade. Em *O processo*, por exemplo, o narrador expõe a surpresa de K. e seu esforço e *compreender* a situação vivida:

> - Como posso estar detido? E deste modo?
> - Lá vem o senhor de novo - disse o guarda, mergulhando um pão com manteiga no potinho de mel. - Não respondemos a perguntas como essa.

- Terão de responder - disse K. (KAFKA, 1997, p.14)

Em Noll, quando há questionamento e surpresa, logo são abandonados; o narrador parece se conformar rapidamente aos eventos mais insólitos. Além disso, suas dúvidas permanecem internas: sem constituir diálogo, não repercutem em uma realidade externa à subjetividade do personagem. À primeira página do romance, o narrador já se questiona: "Súbito, os dois pararam e ficaram ali aguardando. Aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez" (NOLL, 2008, p.7). Mais adiante, anda na mesma página, novamente lê-se: "(...) eu teria de me render. O que sentiriam os rendidos? E as consequências práticas, quais seriam?". Em outro momento, sabemos que "O engenheiro contou que agora iríamos dar um passeio de submarino até a saída para o mar. Passeio de submarino? Mas como? Permanecer ali era como eu ficar em casa à noite, sem janela, e com várias lâmpadas queimadas. E se não nos soltarem mais?, suspirei em surdina." (NOLL, 2008, p.21). Exemplos deste tipo são numerosos no romance. Como se pode notar, as perguntas elaboradas pelo narrador não se dirigem a um interlocutor – embora, em outras passagens, sejam feitas ao engenheiro – e seguem sem respostas. Isso reforça a pouca ênfase na função referencial, uma vez que as elaborações do personagem principal não repercutem externamente.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, o tédio é um elemento significativo da vivência do narrador de *Acenos e afagos,* principalmente após o início de sua metamorfose em mulher. Ao se deter em componentes banais do dia a dia, que podem ser caracterizados, conforme Warhol (2005), como o "subnarratable", o narrador constrói um universo marcado pelo mínimo. Tal procedimento representa um enquadre ainda mais restrito do que aquele verificado por Benjamin, uma vez que as "coisas misteriosamente nulas" não são, em *Acenos e afagos,* apenas o ponto de partida, mas sim caracterizam uma parte considerável da narração.

II. "Era disso que se fazia minha rotina, de fiapos assim[70]": a "vida mínima"

Assim, em Noll, pode-se dizer que o mínimo adquire caráter produtivo, ocupando parte significativa da narração. Ao se falar do mínimo, é possível pensar tanto em aspectos do enredo de uma obra, quanto em sua forma. A narração de situações banais e rotineiras

[70] NOLL, 2008, p.106

pode indicar a presença deste campo, dedicado a minudências, acontecimentos ordinários. Por se articular ao detalhe e ao fragmento, o mínimo também pode emergir em narrativas que tratam de restos e ruínas, elementos ínfimos, que não necessariamente remetem a uma totalidade. O tema do mínimo pode estar aparente na escolha lexical de uma obra; é o caso da descrição de uma casa num conto de Caio Fernando Abreu, "Lixo e purpurina": "Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro" (2005, p.98). Na frase transcrita, a construção assindética reforça a ideia de acúmulo, que se associa ao mínimo justamente pela natureza dos elementos elencados. Em outros textos do autor, os restos parecem apontar metonimicamente para a continuidade de um passado catastrófico, expresso por meio de ruínas, índices de degradação urbana e física dos personagens, como discute Magri em sua tese a respeito do autor (2015). O mínimo pode ser, nesse sentido, perturbador. Uma configuração semelhante a "Lixo e purpurina" ocorre no conto "Restos do carnaval", de Clarice Lispector, em que a personagem principal deseja participar de um baile, fato que nunca ocorrera.

Em todo carnaval, a narradora podia "ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete" (LISPECTOR, 1987, p.23). Esta forma de fruição indireta do baile de carnaval já se dá em um registro de apego ao mínimo, salientado pela economia consciente do confete e do lança-perfume, elementos secundários da festa que se tornam, para ela, centrais, por configurarem sua participação no festejo. No episódio central da narrativa, por intermédio de uma colega, a protagonista poderia, enfim, participar ativamente do baile; mas o acesso à festa, garantido pela fantasia, só fora conquistado mediante os *restos* da fantasia de sua amiga: "Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola" (LISPECTOR, 1987, p.25). No dia do baile, no entanto, a personagem é desviada de seus planos devido a problemas de saúde de sua mãe; quando vai à festa, não se sente mais a "rosa" que haveria de ser com sua fantasia, mas sim uma "simples menina". A inserção da ideia de morte no texto[71], metáfora utilizada para descrever a frustração da narradora, expande o alcance das sobras e restos no conto.

[71] "Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria". (LISPECTOR, 1987, p.26)

De onde viria este interesse, na literatura brasileira, pelos restos? Ginzburg (2007) notara já em Drummond certo pendor, em alguns poemas, para a elaboração acerca do mínimo. Usando como exemplo o poema "Vida menor", de *A rosa do povo,* Ginzburg estabelece relações entre o pensamento de Adorno em *Minima Moralia* e as condições expressas pelo sujeito lírico de Drummond, afirmando que, neste, o mínimo é traço da "incorporação traumática da experiência histórica" (GINZBURG, 2007, p.112). O crítico localiza afinidades eletivas entre o poema de Drummond e "Cogito", de Torquato Neto, "Dilema", de Antonio Cícero, "Restos de um homem", de Lara de Lemos, e "O futuro é agora", de Marcos Siscar. Características marcantes em comum nesses textos são a diluição do tempo, com "perturbadora atenção ao presente" (GINZBURG 2007, p.118) e a constituição de um sujeito que "não ascende à individualidade burguesa" e é "destituído de transcendência" (GINZBURG, 2007, p.113-115).

A vida mínima aparece compondo muitas das narrativas de *Mínimos, múltiplos, comuns,* de Noll (2015). É o caso de "Quieta duração" e "Estátuas", em que os personagens narradores, ante à possibilidade de ação ou de comunicação, optam pelo silêncio ou pela imobilidade. A vida mínima também se configura pela aproximação com a morte: em alguns dos textos, o desfecho é ambíguo, e não se sabe se o personagem principal morreu ou se as condições extremas descritas são, ainda, a vida. A narrativa "Na correnteza", por exemplo, termina com uma sugestão de suicídio: "A partir dali serei ninguém – e sem demora! Sim, a 20 passos daqui, naquele cruzamento..." (NOLL, 2015, p.35). Já o caso do texto "Missões" apresenta não a vida mínima, mas a morte que se configura em elementos ínfimos, pelas imagens de fragmentação do corpo: "Caiu na relva. E foi se desfazendo, devagarinho... até virar caroço que nem fóssil." (NOLL, 2015, p.54).

Na "Vida menor" de Drummond, lê-se repetidas vezes que a condição enfrentada pelo eu lírico *não* é a morte, mas a vida (2000, p.63-64) Constituída de modo fragmentário, distante das expectativas de uma plenitude da individualidade, é *ainda assim* a vida. Em Noll, esse movimento se radicaliza: parece haver, no limite, certo desprendimento, conforme enuncia o narrador de *Acenos e afagos*: "eu já era um homem indiferente ao estado de morte ou vida" (NOLL, 2008, p.175). A vida mínima não é mais um lampejo possível de constituição para a vida humana, por precária que seja; ela é talvez a única possibilidade de vida que se apresenta – a norma – e esta vida menor, ao aproximar vivos e mortos, não pode mais se afirmar exatamente como vida, mas sim como posição limiar.

III. Elementos de uma vida mínima: “comer das trevas”

Entre a vida e a morte, entre a mulher e o homem, o protagonista se dedica, a partir da chegada a Cuiabá, a construir precariamente uma vida em torno do mínimo. Mesmo antes da primeira relação sexual com o engenheiro, após o relato de sua ressurreição, o narrador já anuncia a vida na exiguidade, que se confirmará ao longo desta parte do romance: “Tinha lhe [ao engenheiro] restado algum bem material? Farelos de algum fantasma? Para mim, de novo, não restava mais nada” (NOLL, 2008, p.91).

Conforme já mencionado, o tédio é o sentimento que prevalece nesta parte do romance, que se configura entre as páginas 80 e 129 da narrativa. É quando o narrador passa a se deter principalmente nas atividades domésticas, e a narração se ocupa de esmiuçar detalhes acerca das tarefas cotidianas que, muitas vezes, se constroem como fantasia. É o caso da seguinte consideração a respeito do preparo de uma refeição: “Se minha oferenda culinária, de fato, tivesse como recompensa a dádiva física dele, eu já me via fritando ovos, mexendo-os no camarão, provando um pouco da panela, botando um pouco mais de sal, pimenta-do-reino, alecrim, manjericão” (NOLL, 2008, p.82). A enumeração, elaborada como hipótese, assinala o desejo de manutenção do relacionamento amoroso e simula uma familiaridade com o ambiente doméstico que é inédita até esta passagem do romance. A natureza da enumeração do narrador no quadro imaginário do preparo dos alimentos já diz respeito ao mínimo, pois, como se pode notar, os elementos elencados se relacionam a ingredientes complementares da refeição, afora os ovos e o camarão: são condimentos, acréscimos a um prato, e formam a parte mais extensa de sua frase. Apesar de a lista de condimentos que ele imagina ser diversificada – sal, pimenta, alecrim, manjericão –, o protagonista avisa ao engenheiro “que estava quase pronta a comida com o único mantimento que eu encontrara” (...)” (NOLL, 2008, p.82). O protagonista encontrara apenas *um* mantimento na casa, o que contrasta com a hipótese de fartura enunciada anteriormente. Assim como observamos a respeito da oposição entre as frases melodramáticas e a superficialidade do relacionamento, aqui, novamente, a hipótese anuncia, através da enumeração, uma realidade que não encontra respaldo nas circunstâncias do personagem.

As descrições a respeito dos alimentos são numerosas nesta parte da narrativa. Pode-se dizer que elas agem reforçando o campo semântico da morte, uma vez que a escassez de alimentos reitera o vazio da casa e do ambiente ao redor do narrador. As

referências à alimentação também servem para destacar a ambiguidade em torno do corpo do personagem – como poderia um morto se alimentar, ter relações sexuais, sentir sono?

Há metáforas relacionando alimentação e morte, como se pode ver na seguinte passagem: “Às vezes desconfiava de que eu tinha pressa de voltar à sepultura. Mas será? Naquela época a morte para mim queria dizer, comer das trevas. Portanto, eu já tinha feito essa refeição, só que de modo passageiro” (NOLL, 2008, p.88). A referência de tempo “naquela época” distancia o narrador do momento narrado, o que contrasta com a impressão de simultaneidade entre narração e ação que em geral predomina no texto. É inusitado que isso ocorra em uma parte do texto em que o protagonista está ouvindo o relato do engenheiro sobre como ocorrera sua ressurreição, já que dizer “naquela época” implica que o protagonista subitamente assume uma posição extemporânea aos eventos recém descobertos acerca de sua morte e resgate pelo engenheiro.

Há que se atentar, ainda, que as “trevas” constituem, no romance, um aspecto ligado à sexualidade. Os espaços descritos como propícios para relações sexuais são escuros, e há reiterações do termo ao longo do romance. Observemos algumas delas: ao se distanciar do seminarista por quem nutria interesse, o narrador diz que se dirigia “para o esconderijo da noite, entre mim e mim próprio, tendo as trevas como a matéria envolvente ao meu pobrinho gozo” (NOLL, 2008, p.12). O “pobrinho gozo” se articula com o campo do mínimo, indicando que a experiência seria pouco significativa. A palavra “trevas” surge novamente para descrever o ambiente do “dark room” da sauna que frequenta: “No mais, todos deveriam sair das trevas com a periclitante sensação de terem fodido com o nome de ninguém” (NOLL, 2008, p.59). A expressão “nome de ninguém” diz respeito ao anonimato dos participantes das relações no dark room, mas também remete à morte, através negatividade atribuída pela palavra “ninguém”. Não são apenas amantes aleatórios, mas fantasmáticos. A última citação que examinaremos intensifica este aspecto: “Ao foder nas trevas, justamente num mundo sem figuras, eu poderia convocar, com melhores resultados, o fantasma de um terceiro homem -, possuidor de um corpo alheio à escuridão daqui” (NOLL, 2008, p.65-.66). A escuridão faz com que seja impossível destacar as figuras, os corpos dos parceiros; portanto, é o ambiente ideal para que um amante imaginário seja convocado a partir da fantasia.

A leitura das frases que trazem a palavra “trevas” permite entender a escuridão como um elemento que se articula com a ausência de visão, ausência de nomes e de definição. As trevas também propiciam a solidão do “esconderijo”, do “pobrinho gozo”, do “mundo sem figuras” – do vazio. Assim, retomando a metáfora “comer das trevas”,

pode-se dizer que pensar na morte como refeição sugere entendê-la como uma espécie de partilha do vazio, de aproximação do "mundo sem figuras" que, integrado ao sujeito, despersonifica-o, como ocorre com os participantes do dark room.

Entender a morte como "comer das trevas" aponta para uma ideia de absorção: ingerida, a morte indica não a finitude do corpo, mas um processo de assimilação das trevas no físico. O aspecto voluntário de "comer das trevas", aliado à "pressa de voltar à sepultura" sugerem uma comunhão às avessas em que não se celebra a vida, mas sim uma pulsão de morte, uma inclinação suicida. É preciso lembrar, ainda, que a morte do engenheiro se dá provavelmente por envenenamento (NOLL, 2008, p.168), retomando o vínculo entre o processo de ingestão e a morte.

Antes da morte do narrador, não há menção a respeito de refeições; a cena que se aproxima mais do tema é a passagem em que o protagonista se encontra com o garoto de programa em um bar, onde os dois bebem cerveja. Os comentários a respeito do preparo dos alimentos estão ligados ao feminino, e isso pode explicar o motivo pelo qual eles se tornam evidentes nesta parte da narrativa. É uma vivência restrita, absolutamente doméstica, que o personagem resume da seguinte maneira: "Nada devo alcançar que não seja a sala, a cozinha e o quarto onde trocamos nossos corpos" (NOLL, 2008, p.116).

Apesar de haver apenas um "único mantimento" na casa, o narrador consegue servir o jantar pouco depois do preparo da primeira refeição, sem que haja sinalização, no romance, de quanto tempo decorreu entre esses dois momentos. Ele prepara "não bem um jantar, mas uma espécie de café da noite muito usual no sul do Brasil: pão, frios, café e leite, um bolo chamado cuca (os mantimentos estavam dentro do armário da cozinha -, deixados por algum gaúcho?)" (NOLL, 2008, p.89). Como é possível perceber neste trecho, a narração se detém em explicações acessórias – o fato de a refeição não ser exatamente um jantar, mas um café da noite, e o comentário do narrador sobre o que é uma cuca – enquanto o enigma principal, ou seja, de onde provêm os alimentos, permanece em suspenso. Em outra passagem, novamente o narrador se dispõe a comentar em detalhes a refeição preparada:

> Sirvo o almoço. São panquecas envoltas em doce de leite. Botei fios de repolho em volta. Um pouco de salsa picadinha em toda a aba do prato. Receita presenteada pela vizinha. Eu apenas refinei. Quando o vejo comer não preciso de mais nada. Perco a fome. Ponho-o na cama então. (NOLL, 2008, p.115)

A composição do “almoço” é inabitual, com a mistura de doce de leite, repolho, salsa; estes dois últimos aparecem de modo a convocar o tema do mínimo na frase, com o uso das palavras “fios”, “um pouco de”, “picadinha”, caracterizações que apontam para o ínfimo, o diminuto. O fato de o narrador “não precisar de nada” e “perder a fome” sublinham o regime de escassez, ao mesmo tempo em que reforçam a “Afirmação”, figura já mencionada de Barthes (1985, p.17): afirmação de um valor amoroso que se impõe sobre outros interesses ou necessidades.

Uma vez que o narrador de *Acenos e afagos* é tão pouco afeito a elucidar os acontecimentos, chama a atenção o fato de ele se dispor a descrever suas refeições. A abundância de comentários acerca do tema contrasta com a falta de alimentos na casa, que se intensifica: o narrador “tinha fome, mas o armário se apresentava vazio. Em vez de provisões, vi um vibrador” (NOLL, 2008, p.169). Neste ponto da narrativa, quando o narrador relata avistar o vibrador, o engenheiro já está morto. A ausência de alimentos reverbera na ausência de um corpo vivente, pulsante, cuja presença é substituída pela visão desalentadora do vibrador, no local onde deveria haver comida. Assim, além de não encontrar comida, o narrador tampouco encontraria o corpo do ser amado; o objeto, assim, assinala essas duas faltas vivenciadas pelo protagonista.

IV. Elementos de uma vida mínima: a rotina e o tédio

Conforme a trama se envereda mais profundamente para o indecifrável e para a ambiguidade, o narrador se mostra progressivamente disposto a comentar acerca de detalhes de seu dia a dia na casa. Afinal, enquanto o engenheiro trabalha, é principalmente à casa que o narrador se dedica. Ele diz:

> 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)

Nota-se, neste trecho, a solenidade que o narrador imprime aos objetos da casa, distanciando-se deles ao pensar no “museu futuro”; há também a indicação de certa impessoalidade, pois tal museu mostraria os hábitos das “pessoas comuns”, numa generalização que em nada condiz com a situação insólita da coabitação com o engenheiro. A passagem insinua a vivência da rotina como um simulacro, o que é

sugerido, inclusive, pelo uso da expressão “como se [os objetos] fossem (...)”. Na “travessia para a mulher”, referida como uma terceira pessoa, o tempo é caracterizado como sendo “traços mínimos das horas”, fragmentado em pequenas unidades, o tempo sob o microscópio. Essa caracterização sugere monotonia e repetição. Algumas páginas antes, o narrador já se referira ao tempo como sendo a “sequência conta-gotas dos horários úteis”; eram “horas rotineiras (...) [que] provocavam em mim os piores pesadelos” (NOLL, 2008, p.95). Que fazia o protagonista nessas horas, além de executar as tarefas domésticas? “Ficava parada sozinha durante a manhã na varanda, olhando o espaço. De repente percebia que eu já tinha perdido a paisagem e seguia apenas o itinerário de minha vida interior” (NOLL, 2008, p.108).

Ao ver um eletricista executando um reparo do lado de fora de sua casa, o narrador afirma se dar conta, após devanear, de que ele e o eletricista permaneciam “ali havia muito tempo, muito embora um tempo para mim indeterminado pela falta de grandes ações e reações no meu dia-a-dia” (NOLL, 2008, p.101). No entanto, o protagonista parece se justificar: “De qualquer maneira, viver sem embates era tudo do que eu precisava desde minhas priscas auroras” (NOLL, 2008, p.101). A formulação “priscas auroras” parece exageradamente rebuscada e tende, assim como observamos a respeito das frases sentimentais, a realizar no plano estético o impacto que a vivência não oferece ao narrador. No prosseguimento de sua justificativa a respeito da falta de ações no dia a dia, o protagonista fará uso de outras palavras inusitadas, em construções hiperbólicas: “toda jubilosa”, “toda ardida”, “muito sozinha”, “bem casual”. Pode-se acompanhar abaixo o desenvolvimento da consideração do protagonista acerca de sua rotina:

> 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 precisava sentar um pouco e dar uma pausa à tarefa, toda jubilosa. No fundo, porém, eu vivia de fato uma duração invariável, igual a si mesma, que me mantinha sem grandes folgas ou apertos (...) Da porta da cozinha admirava toda ardida a sunga dele pendurada no arame improvisado. Ao pegá-la para lavar horas antes, me senti muito sozinha. Antes de botar a sunga no balde, me deu vontade de cheirá-la. Levei-a ao nariz e recordei minuciosamente as maravilhas que aquela sunga costumava esconder. Encostava minha pélvis nos objetos à mão, compondo um ar bem casual. Esses contatos me faziam estremecer, resfolegar, gozar, por último deitar, babar no travesseiro, cochilar e despertar à procura dele até olhar para o relógio e ver que era hora de seu retorno ao lar. Tudo em questão de poucos minutos. Desses momentos restavam apenas resíduos de sua fisionomia no meu pensamento. Eu começava a querer

> me preparar para a chegada do homem. Ficava na frente do espelho até cansar. Não havia nada a fazer. Tudo parecia providencial para o meu imperturbável solilóquio. (...) Uma mulher sozinha em casa deveria se mostrar olímpica diante dos pequenos aborrecimentos -, jogando-os no lugar que eles mereciam, o lixo (NOLL, 2008, p.101-102)

No trecho citado, é possível verificar, conforme mencionado anteriormente, que existe uma tentativa de compensar o tédio através da linguagem e da fantasia. Nota-se tal esforço quando o narrador alude às "atmosferas aventureiras" que o engenheiro proporcionava à sua vida de "duração invariável, igual a si mesma", além das construções hiperbólicas citadas anteriormente. Assim como ocorre com relação à descrição das refeições, há um apego ao mínimo, que, na passagem citada, ocorre por metonímia, a partir da visão da peça de roupa do engenheiro. A solidão é reforçada pela cena de masturbação com o uso de objetos da casa; o narrador, ao pensar no engenheiro, encontrava apenas "resíduos de sua fisionomia", assinalando a ausência do parceiro em seu dia a dia. O tempo transcorrido ora é percebido como lento, longo, ora como passando rapidamente, "em questão de poucos minutos".

O "imperturbável solilóquio" faz parte dessa vivência em que a incomunicabilidade e a solidão são centrais, reiterando a morte no texto a partir do vazio que só é quebrado pela chegada do engenheiro. No mais, o narrador se "mantinha (...) na ponta do lápis, com o qual eu escrevia versos de um estio infindável" (NOLL, 2008, p.101). Que significa se manter "na ponta do lápis"? A expressão pode ser entendida como estar em suspenso, à espera do que poderá se desdobrar, o que ressalta a atenção ao tempo presente. Assim, insiste-se no fato de que o narrador não conhece, a priori, a história que se propõe a narrar.

O ato de escrever relaciona-se, por um lado, com a vida como ficção, a que já fizemos referência; por outro lado, diz respeito igualmente às fantasias e hipóteses do narrador, que diz possuir "histórias que não prosperavam", e para as quais ele "precisava da audiência de, pelo menos, dois ouvidos além dos meus" (NOLL, 2008, p.107-108). A formulação assinala o fato de o discurso narrativo estar – a despeito da vontade do narrador – investido em si mesmo, unilateral, sem interlocução. De fato, o narrador afirma que o engenheiro se caracterizava por um "silêncio mineral" (NOLL, 2008, p.119). Curiosamente, após a morte do companheiro, o narrador diz que o engenheiro "parecia ainda um pólo para o diálogo, embora em sua escassez de praxe" (NOLL, 2008, p.182).

Ao encontrar pela primeira vez sua vizinha, o protagonista afirma de modo enfático que "deveria ser colega dela: uma mulher sempre pronta a tagarelar com as

vizinhas" (NOLL, 2008, p.96). Todavia, os encontros com outros personagens, neste ponto da narrativa, são exceções; e, mesmo quando há expectativa de diálogo, como no caso da vizinha, a mais longa descrição da visita compreende o narrador observando a personagem amamentar seu bebê. Em suma, "A única coisa que ultrapassava o meu tartamudear diário e de algum modo se refinava era o sexo a noite" (NOLL, 2008, p.103).

A relação que os animais mantêm com o silêncio, com a ausência de linguagem verbal, explica por que é marcante sua presença nesta parte do romance – há, ao redor da casa, galinhas, um cachorro e cavalos (NOLL, 2008, p.93) – e também um gato, que passa a viver com o casal. Na passagem transcrita a seguir, o narrador novamente empreende uma síntese a respeito de como são seus dias, a partir do convívio com este animal:

> Eu e ele [o gato] nos mirávamos como se não houvesse mais nada nesse mundo. Pois é, era disso que se fazia minha rotina, de fiapos assim, como o gato e eu ao encontro um do outro. A partir disso se organizava meu dia-a-dia, e dessas coisas mínimas ia talvez se formando a nata para uma bela história, aquilo enfim que subia até a superfície com um esmero pianíssimo. Ao chegar à superfície, as minhas intimidades refluíam para a trama secreta de onde tinham partido. Esse sobe e desce me equilibrava. Em outras palavras os possíveis pecados autistas do meu dia eram suplantados à noite pelo meu fervor carnal. Sentia-me cada vez mais mulher. Ou não. Ao sentir alguma necessidade do passado, eu imediatamente reconstituía em mim o homem que eu tinha sido 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. No entanto, não alimentava anseios mórbidos por épocas findas. Ao contrário, me agarrava ao amor daquele homem que tinha me dado uma outar vida a melhor talvez, aquela que produzia em mim um oceano de vozes para um só coração (NOLL, 2008, p.106)

É possível verificar que o tema da vida mínima contrasta com a linguagem exuberante da obra, conforme discutimos. Mais uma vez, a partir do trecho citado, se fazem notar expressões dotadas de um rebuscamento improvável ou de clichês sentimentais, como "esmero pianíssimo" e "fervor carnal". A rotina, porém, é construída por fiapos, pelo encontro com o gato, por "coisas mínimas". É a partir desses elementos que se "organizava" o dia a dia do narrador; ou seja, através do contato com o não-verbal, através dos restos, representados pelos fiapos, se constituía o período diurno. A explicação de como se dava seu equilíbrio remete à fervura do leite, convocado pela metáfora da "nata para uma bela história", que entra em ebulição para em seguida

repousar. Este “sobe e desce”, como caracteriza o narrador, indica que não há troca com o mundo: aquilo que reflui se volta para a origem, em um movimento retroativo.

Mais adiante na narrativa, o protagonista faz novamente referência a um animal, desta vez traçando uma comparação: sentindo a ameaça da loucura, ele se apegava “a pequenas coisas do lado de fora para não me afogar em minhas próprias águas” (NOLL, 2008, p.169). O afogamento em suas próprias águas diz respeito à “expansão desordenada do dentro”, ou seja, de sua subjetividade dispersiva; ele prossegue:

> Às vezes eu me aproximava dos elementos de fora tentando captar alguma nitidez. Eu parecia então um passarinho, coletando em volta com o bico miolos de pão. Eu era assim, um passarinho, talvez, mas bronco de alma. Provando o que a luz da manhã oferecia. Mas é certo que o mundo de fora não precisava de mim. (NOLL, 2008, p.169)

A tentativa de “captar nitidez” retoma a dificuldade de visão do mundo sem figuras, de estar nas trevas, conforme vimos a respeito das descrições de locais para encontros sexuais, como o dark room. A aproximação dos “elementos de fora” significa, assim, expor-se à luz e à natureza. O protagonista primeiramente diz que “parecia” um passarinho; em seguida, estreita a comparação, afirmando que “era um passarinho”. O animal, de pequeno porte, subscreve o mínimo na narrativa mais uma vez, reforçado pelo retorno dos comentários acerca da alimentação; agora, um passarinho que coleta miolos de pão. Um animal que se alimenta, pois, daquilo que já está à disposição, de migalhas: restos. No entanto, o “mundo de fora” não precisava de sua presença, diz o narrador; a frase retoma o que já fora anunciado no início da vida a dois, quando o protagonista reflete: “Aqui seria a melhor forma de sermos esquecidos. Não era para isso que formaríamos um casal? Para prescindir dos demais, não?” (NOLL, 2008, p.93)

A presença do engenheiro é o único elemento recorrente de ruptura da rotina. O homem amado também é motivação para a vida e inspiração para as elaborações sentimentais do narrador, justificando a submissão à solidão e à rotina enfadonha: o protagonista diz, por exemplo, que bastaria o “simples cheiro” do “denso suor” do engenheiro em sua “rotina vazia” (NOLL, 2008, p.90). Em outro momento, afirma que “O gemido que exalava, quando eu gozava no seu fundo escuro, valia toda uma vida” (NOLL, 2008, p.109), além de muitas outras frases que reiteram o lugar privilegiado do engenheiro junto ao narrador. É por causa dele ainda que o narrador afirma tornar-se mulher, seguindo “seu homem”, “inevitavelmente um padrão moral” (NOLL, 2008, p.111). Mas “viver para o meu homem era ter a cada dia menos” (NOLL, 2008, p.132).

Se na casa em Cuiabá ainda era possível preparar alimentos, quando o casal foge, possivelmente da Polícia Federal, a nova morada se mostra ainda mais precária. O narrador a descreve como sendo um "esquálido lar", onde "A geladeira mostrava-se vazia, não havia toalhas de banho, nem talheres ou pratos (NOLL, 2008, p.152-153); "Não havia praticamente nada lá dentro não havia comida" (NOLL, 2008, p.155). Ter a cada dia menos é aproximar-se da morte, criando então uma contradição na figura do engenheiro, a um só tempo "maná da subsistência" (NOLL, 2008, p.113) do narrador e sua orientação decadente, que lhe encaminha para uma privação cada vez mais intensa.

Nossas observações a respeito da narração e do discurso sinalizam a posição submissa do protagonista em relação ao engenheiro, explicitando como se constrói a dinâmica entre eles. Passaremos, na sequência de nossa análise, a verificar a caracterização dos dois personagens centrais da obra, aprofundando o exame de sua interação.

V. Um "homem usual": aspectos acerca do protagonista de *Acenos e afagos*

Ao analisar a figura do narrador na literatura brasileira, Jaime Ginzburg chama atenção para o privilégio que costumam ter os narradores que reforçam o modelo patriarcal. Tal modelo "prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras" (GINZBURG, 2012a, p.200). Segundo o autor, esse paradigma pode ser encontrado exemplarmente em narrativas do século XIX, como as obras de José de Alencar, romances históricos e regionalistas, embora se mantenha como norma inclusive em casos em que a voz narrativa não se engaja com os valores propagados pelas classes dominantes. Assim, "essa presença [do narrador], exposta ora de modo aderente, ora crítico, atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades" (GINZBURG, 2012a, p.200).

O narrador, nessa concepção, age como uma baliza moral, sinalizando de que forma o comportamento dos personagens se adequa ou se afasta de parâmetros considerados aceitáveis – dessa forma, o narrador também revela sua conexão com aspectos culturais e sociais do contexto de produção da obra.

Afastando-nos do modelo romanesco do século XIX, entretanto, encontraremos narradores que estabelecem outros tipos de relação com os valores sociais que impregnam as obras literárias. Em *Acenos e afagos*, por exemplo, a abordagem da homossexualidade

é contrária à moral coletiva, sem que isso, no entanto, provoque uma mudança de perspectiva por parte do protagonista. As seguintes colocações do narrador acerca da sexualidade explicitam que ele compreende as expectativas externas em torno de um relacionamento afetivo:

> Sabíamos [o narrador e o amigo engenheiro] que o sexo deveria ser feito entre um homem e uma mulher e que dessa luta em meio aos lençóis se gestaria a criança, essas crianças correndo por tudo como nós. O nosso abraço belicoso fora uma situação que só poderia ter sido vivida porque se desgarrara da história principal. O vento acabou varrendo-a para o lixo. (NOLL, 2008, p.9)

A observação do protagonista indica que existe um conhecimento do que vem a ser o sexo normativo – heterossexual e com fim reprodutivo. O conhecimento de regras relativas à sexualidade é reiterado na mesma página do romance, em que o narrador faz referência a um manual sobre "as coisas do sexo". Ele descreve sua interação com o amigo engenheiro como um evento desgarrado da "história principal", ou seja, algo fora do roteiro imaginado, previsto. Essa "história principal" pode ser entendida como a expectativa externa, social, de administrar os afetos em concordância com as normas. Também pode ser compreendida, no mesmo horizonte, como uma referência à história "oficial" da natureza do relacionamento entre os dois personagens – aquilo que aparentavam ser – amigos. Ao se colocar desta forma, o narrador insere o seu próprio comportamento sexual como algo excluído da moral heteronormativa, à qual não adere, mas que procura, em alguma medida, simular.

Outros indícios do código moral atuante no contexto do romance são encontrados quando o protagonista descreve o episódio de ter sido visto pela esposa, Clara, quando estava com um trabalhador da fazenda:

> Clara pegou-me uma vez beijando um peão entre os eucaliptos de nossa deficitária fazenda. (...) Clara fez que não viu. Atos lúbricos assim, com uma companhia anônima, ou pelo menos com alguém que não fazia parte de minha estrita intimidade, atos como esse tinham o poder de arejar o meu desejo, mas também me deixavam bastante nervoso. Sempre restava o temor de o parceiro eventual usar a sessão de folguedos lascivos como pivô de chantagens. (Afinal, tinha um filho adolescente que eu não queria que soubesse antes da hora). (NOLL, 2008, p.38-39)

O receio de ser chantageado, a preocupação com o filho adolescente e o comentário sobre a ausência de reação por parte da esposa indicam que o comportamento

erótico é percebido como transgressor às normas. O protagonista apresenta Clara em posição conivente: “Diga-se, ela nunca me pressionou para demitir o peão.” (NOLL, 2008, p. 40). E acrescenta que, a despeito de o vínculo entre o casal ser frágil, o casamento é mantido: “Não tínhamos sexo entre nós dois há mais de cinco anos. Ela parecia estar bem desse jeito.” (NOLL, 2008, p.40) Portanto, existem ações do narrador que visam a manutenção de uma aparência em conformidade com valores heteronormativos, porém não há, por parte do protagonista, convicção ética em relação a esses mesmos valores. A moral se mantém no horizonte, estabelecendo critérios de classificação: o protagonista se refere a seu desejo sexual como “vício” (NOLL, 2008, p.63), palavra de carga negativa que foi usada historicamente para se referir à homossexualidade. Em determinada passagem, o narrador se refere a um grupo de amigos que compartilham o mesmo interesse homossexual como “entendidos”, termo que tende a matizar a orientação sexual, sem defini-la por categorias estanques, sugerindo o interesse masculino pelo mesmo sexo sem explicitá-lo. A descrição mostra que o narrador se sente à vontade com tal clandestinidade: “Nos considerávamos o que então se chamava de ‘entendido’. Sempre gostei dessa palavra, pois dava a ideia de idílios secretos, só para iniciados, vividos nos subterrâneos de certas madrugadas” (NOLL, 2008, p.22).

Se no plano do conteúdo o narrador tradicional com frequência manifesta sua opinião com relação a valores sociais, no plano estético, por sua vez, o modelo de narrador observado por Ginzburg (2012a) alinha-se ao que se convencionou chamar realismo formal. Ao longo do século XX, no entanto, a disposição em narrar um “relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p.27), que dependia diretamente da construção de um narrador capaz de organizar a experiência a ser narrada, é abalada. Este abalo é, em grande medida devido às catástrofes (ADORNO, 2003), e dá margem ao surgimento de focos narrativos que evidenciam a precariedade da soberania humana frente à realidade, repercutindo em estranhamento, em vez de privilegiar a identificação com um objeto externo (ZILBERMAN, 1983, p.98-99). Em outras palavras, a função referencial da linguagem vai perdendo sua força de evocação.

A partir da década de 1960, observam-se cada vez mais exemplos de narradores que fogem à caracterização tradicional, subvertendo o modelo que protagonizou grande parte da narrativa produzida até então. Ginzburg (2012a) menciona Cristóvão Tezza, Cíntia Moscovich e Luiz Alberto Mendes, entre outros, como autores que apresentam narradores oriundos de grupos socialmente marginalizados. Com isso, a voz narrativa

assume diferentes matizes, produzindo discursos muitas vezes avessos à tradição e à historiografia oficial. Afinal, conforme lembra Paulo Sérgio Pinheiro,

> O mais democrático dos Estados é sempre regime de exceção para enormes contingentes. Loucos, prostitutas, prisioneiros, negros, hispânicos, árabes, curdos, judeus, ianomâmis, aidéticos, homossexuais, travestis, crianças, operários irão nascer e morrer sem terem conhecido o comedimento do Leviatã (2007, p.271)

São esses contingentes que, em parte da produção brasileira atual, passam a articular a voz narrativa. São personagens que se colocam em posição de confronto com uma coletividade que lhes é hostil, nas franjas do discurso hegemônico, patriarcal e heteronormativo.

Por um lado, seguindo o raciocínio de Paulo Sérgio Pinheiro, e levando em consideração a sexualidade do protagonista, é possível dizer que o narrador de *Acenos e afagos* esteja à margem. Entretanto, há que se observar os elementos de caracterização deste personagem: um homem branco, de ascendência germânica, herdeiro de uma fazenda no Rio Grande do Sul; formado em História, embora não tenha exercido a profissão; servira no exército na juventude; casado, pai de um filho. As constantes alusões a obras cinematográficas e peças musicais por parte do narrador de *Acenos e afagos* denotam seu conhecimento e seu acesso a produções artísticas e culturais. Até mesmo os nomes dos personagens, embora sejam mencionados poucas vezes no romance, contribuem para um quadro de aparente anuência – exprimindo, aí, certa ironia – a uma ordem social burguesa: João Imaculado e Clara.

Em *Acenos e afagos*, o nome do narrador é mencionado apenas uma vez, à página 154, ou seja, após transcorrida mais de metade da narrativa. Se o nome próprio, no romance convencional, é central e tem a função de "mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo" (WATT, 2010, p.21), no livro de Noll ele ocupa uma posição periférica. Um artigo de Sam Sacks na publicação *New Yorker*[72] destaca uma "epidemic of namelessness", observando como autores contemporâneos vêm optando por *não* nomear seus personagens principais[73]. Não

[72] Artigo "The rise of the nameless narrator". Disponível em: https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-rise-of-the-nameless-narrator Acessado em: 05/07/2018.

[73] João Gilberto Noll, embora não seja o caso de *Acenos e afagos*, também opta por vezes em não nomear seus protagonistas, e afirma: "Eu não sou um escritor realista. (...) Não sou cronista social (...)

nomeados, concorrendo com homônimos na mesma narrativa[74], ou, como em *Acenos e afagos*, mencionando seu nome desinteressadamente, esses narradores mostram estar distantes da função originalmente atribuída ao nome próprio no romance. O nome pode permanecer significativo, mas não parece particularizar esses personagens no sentido de apresentar sua individualidade.

Algo curioso ocorre com a nomeação de uma outra personagem em *Acenos e afagos*, a prima Cida. Esta prima, com quem o narrador, na infância, tivera encontros na casa de boneca, falecera, levada pela "misteriosa doença que a todos abateu" (NOLL, 2008, p.13). A referência a uma doença, em conjunto com a sonoridade do nome da prima, sugere que a personagem tenha sofrido de AIDS. Chama a atenção, portanto, que o autor tenha escolhido o mesmo nome, marcante na narrativa, para nomear a vizinha do protagonista em Cuiabá, também chamada Cida (NOLL, 2008, p.112). Se a prima Cida aparecera articulando o campo semântico relativo à morte, a vizinha Cida, por sua vez, sugere vida: está amamentando um bebê de poucos meses. Esta polaridade entre morte e vida aparece na figura das duas personagens de modo oposto à trajetória do narrador: quando falece a prima Cida, ele está vivo; quanto à vizinha Cida, ele vem a conhecer depois de morto e ressuscitado, já em uma condição indeterminada.

Se partíssemos apenas dos elementos citados, como trabalho, formação, nome, entre outros, para descrever o protagonista de *Acenos e afagos*, desprezando a construção formal do discurso do narrador, seria possível aproximar algumas de suas qualidades da caracterização formulada por Ginzburg ao se referir aos narradores tradicionais: "homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras" (GINZBURG, 2012a, p.200). 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.

Não dou nem nome para os meus personagens". (*Em sintonia com João Gilberto Noll,* 2016. Programa disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ff_RmlxSHqc. Acessado em 06/08/2018).

[74] É o caso de *Teatro,* de Bernardo Carvalho (1998). O romance em duas partes apresenta dois narradores, ambos chamados Daniel.

VI. Aspectos acerca do relacionamento entre o narrador e o engenheiro

No relacionamento amoroso entre o narrador e seu parceiro, o protagonista se comporta de maneira passiva, sujeitando-se às atitudes do personagem engenheiro. O engenheiro é responsável por dar marcha às *ações*: é ele quem convida o narrador para o passeio no submarino, leva-o a Cuiabá, empreende a fuga para a selva quando se vê ameaçado. E é, principalmente, o engenheiro quem ressuscita o protagonista, de quem "expulsara um morto" (NOLL, 2008, p.103). A partir de sua "ressurreição", o narrador explicita sua relação hierárquica com o engenheiro, que ocupa a posição mais elevada: o narrador é um escravo (NOLL, 2008, p.135), enquanto "o engenheiro tornara-se Deus na minha ótica de fiel desprotegido" (NOLL, 2008, p.88). O narrador diz ainda que sua "vida passava a ter um dono: ele" (NOLL, 2008, p.95).

O engenheiro tem um papel decisivo no enredo, trazendo o narrador de volta à vida após sua "primeira morte"; é parcialmente devido ao engenheiro também que o narrador se transforma em mulher[75]. A "segunda morte" do narrador também se relaciona com a figura do engenheiro, uma vez que é a partir do falecimento de seu companheiro que tem início um processo de decadência física do protagonista, ainda que seu assassinato se dê efetivamente em ponto posterior do romance. De fato, quando o engenheiro morre, o narrador afirma: "Além do engenheiro, eu estaria enterrando um tanto do meu coração. Eu era um outro homem hoje (...) À beira de desenvolver uma outra história ao me aliar definitivamente ao segurança" (NOLL, 2008, p.168). Como se pode notar neste trecho, apesar da dedicação ao engenheiro, após sua morte o narrador poderia "desenvolver uma outra história", o que seria feito, segundo ele, através de um relacionamento com o segurança. Essa disponibilidade em aliar-se a um companheiro diferente revela certa subordinação do narrador em relação ao outro, salientando a falta de autonomia que procuramos pontuar, em outros momentos da tese, a respeito de sua precária capacidade de tomar decisões. Afinal, sem o engenheiro, o narrador "Precisaria encontrar logo o corpo de outro camarada, para com ele me materializar de novo", caso contrário poderia se "evadir" (NOLL, 2008, .186).

Assim, o personagem que apresenta ter mais agência e capacidade de decisão, no romance, é o engenheiro. Se ao engenheiro é delegado este papel na narrativa, ao protagonista, em contrapartida, cabem a espera, a expectativa e a submissão. Cabe

[75] "Bastava que eu fosse a mulher com que ele sonhava" (NOLL, 2008, p.81); "Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação. Era de seu desejo, eu sabia" (Ibidem, p.95).

novamente retomar *Fragmentos de um discurso amoroso,* de Barthes, verificando como o autor discute os temas da ausência e da espera em sua obra:

> (...) só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *não resgatado* como um embrulho num canto qualquer da estação. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. (...) (1985, p.27)

É precisamente esta dinâmica que se institui na vivência em Cuiabá: o engenheiro está frequentemente partindo, se ausenta por longos períodos, e o narrador permanece na casa, aguardando-o. Exatamente a que o engenheiro se dedica nessas viagens é algo que o narrador não chega a compreender. Esperando pelo retorno do engenheiro, o narrador enuncia: "Dois meses depois, o engenheiro chega novamente em casa depois de outra misteriosa ausência, chega de perna engessada, diz ser fruto de uma queda boba". (NOLL, 2008, p.115) Em outro momento, o protagonista diz ter lavado uma camisa do engenheiro machada de sangue (NOLL, 2008, p.137). Não fica claro, no texto, se o personagem se ferira ou fora agredido por outra pessoa. Mais adiante no romance, o narrador sinaliza que o engenheiro estava com um dente quebrado (NOLL, 2008, p.183).

Cabe, neste ponto, indicar a presença de uma conjuntura semelhante no conto "Alguma coisa urgentemente", de Noll, cujo narrador ignora a misteriosa ocupação de seu pai, e permanece aguardando-o em casa, sem saber ao certo quando o verá novamente. Da mesma forma que o engenheiro regressa ferido, também o pai do narrador no conto "Alguma coisa urgentemente" retorna, num primeiro momento, sem um braço (NOLL, 1991, p.13). Posteriormente, aparece sem dois dentes (NOLL, 1991, p.15). Os dois narradores estabelecem uma relação semelhante, nesse sentido, com os personagens secundários, enigmáticos e apenas parcialmente acessíveis, que trazem indícios, no corpo, daquilo que é vivido no tempo de afastamento dos protagonistas. Como se pode notar, as marcas físicas presentes no engenheiro e no pai do narrador de "Alguma coisa urgentemente" são parecidas: dentes perdidos, membros do corpo quebrados. O tema da ausência de uma figura importante para os narradores é constante nos dois textos, bem como a impossibilidade de se chegar a conhecer efetivamente as ocupações do engenheiro, em *Acenos e afagos,* e do pai, em "Alguma coisa urgentemente". A reincidência desses temas nos textos de Noll sugere uma preocupação com a configuração

de relacionamentos afetivos prioritários na vida dos narradores. Tais relacionamentos, como se pode verificar, não satisfazem plenamente a necessidade de vínculo expressa pelos protagonistas. Ainda assim, os desejos de aproximação e de conhecimento dos personagens secundários têm impacto nas ações dos narradores.

Tanto antes da transformação em mulher quanto depois dela, é possível verificar que o narrador de *Acenos e afagos* se mantém à espera da disponibilidade do engenheiro, que está constantemente distante. Quando o engenheiro "dá sumiço num submarino alemão", por exemplo, o narrador admite: "Eu percebia que as horas aguardavam que o engenheiro as ocupasse novamente com serenidade e previdência" (NOLL, 2008, p.30)**.** Ao considerar, no período de afastamento do engenheiro, a hipótese de se envolver mais profundamente com outra pessoa (o pai de um amigo de seu filho), o protagonista pondera: "Mas não, não, eu precisava manter a paixão pelo meu amigo engenheiro, até que ele pudesse voltar a Porto Alegre" (NOLL, 2008, p.43). O narrador, quando infere que o engenheiro sobrevivera ao naufrágio do submarino alemão em Angola, diz:

> Agora que pressentia uma reaproximação de minha mulher, vinha uma notícia como aquela. O meu amigo engenheiro poderia reaparecer de uma hora para outa em Porto Alegre. E eu, como sempre, estaria à sua espera, pouco importando a nossa sorte amorosa. (NOLL, 2008, p.54)

Assim, a dinâmica articulada pelos dois personagens apresenta o engenheiro como aquele que parte, que abandona e se move, e o protagonista como aquele que aguarda e lamenta a ausência. Chama a atenção, considerando que o narrador se torna mulher quando vai viver com o engenheiro, que Barthes, ao falar da ausência, frise a vinculação de seu discurso ao feminino:

> Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta (...) De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (1985, p.27-28)

Para Barthes, portanto, aquele que fala sobre a ausência do ser amado se encontra em uma posição historicamente caracterizada como feminina. Assim, é possível dizer que o discurso do narrador, ao falar a respeito da falta do engenheiro, já estava impregnado

de elementos do feminino, mesmo antes de sua metamorfose. Ao modificar sua relação com o espaço, tornando-se sedentário e se dedicando aos afazeres domésticos, o caráter feminino de sua narração se evidencia, aproximando-a ainda mais desta faceta relacionada à mulher que Barthes destaca em seu texto. As características que procuramos pontuar no narrador – sua falta de agência e de tomadas de decisão no enredo – já estavam presentes desde o início da narrativa, e são intensificadas a partir do início de sua vida em comum com o engenheiro. Esta intensificação se dá pela metamorfose em mulher – a qual, conforme já aludimos, é estereotipada e por isso converge para mais passividade e submissão, além de ter relação com o ambiente doméstico, que restringe a atuação do protagonista no espaço público.

Procuramos mostrar, assim, como o narrador atribui acontecimentos decisivos da trama à figura do engenheiro. É preciso enfatizar, no entanto, que este personagem, que parece mais arrojado e assertivo que o próprio protagonista, só é conhecido a partir do olhar deste narrador em primeira pessoa. É relevante, portanto, verificar como o protagonista caracteriza este personagem a quem se atribui tanta responsabilidade no enredo.

VII. "Ele era meu homem, inevitavelmente um padrão moral[76]": aspectos acerca do personagem engenheiro

Fizemos referência ao fato de que o personagem engenheiro tem um papel decisivo nos episódios que circundam as duas mortes do narrador. As afirmações a respeito de como se deu a ressurreição do narrador são contraditórias: há momentos em que se afirma que o protagonista fora enterrado vivo[77], e há momentos de dúvida a respeito da condição do personagem[78].

Nas páginas 84 e 85 (NOLL, 2008), é narrada a história que permitiu que o engenheiro conhecesse o método para ressuscitar o protagonista: pela observação de um coveiro, pai de Tina, que trabalhava em sua casa, o engenheiro, ainda jovem, fora instruído a respeito de como proceder para retirar um morto de sua sepultura. Não

---

[76] NOLL, 2008, p.111

[77] "Eu não tinha dúvidas. Sabia enfim que você fora enterrado vivo. (...) Como você foi resgatado da terra logo, não mais que uma hora depois do enterro, deu então pra te pegar vivo. (NOLL, 2008, p.84)

[78]"Eu deveria ser pivô de uma grande confusão mortuária. Já não sabia se me encontrava morto ou vivo" (NOLL 2008, p.83)

"Quem estava ali em cima de minha carcaça não era mais o engenheiro (...)" (Ibidem, p.147)

somente o engenheiro é capaz de trazer à vida, como também ele fora o único a escapar da morte em outra ocasião. Após a separação no submarino, o engenheiro segue viagem, e o protagonista retorna a Porto Alegre. Segue-se um período em que o narrador não tem notícias de seu amigo, e se reaproxima de sua esposa. No entanto, na página 51, o protagonista, lendo o jornal, informa-se a respeito do naufrágio de uma embarcação alemã, sucata da segunda guerra; todos os tripulantes haviam morrido, com exceção do único brasileiro a bordo, um baiano. (NOLL, 2008, p.52). Elaborando hipóteses a respeito do que pode ter acontecido com o engenheiro, o narrador oscila entre ser categórico de que o sobrevivente se tratava, de fato, de seu amigo, e questionar, dizendo que "não entendia nada", "e esse baiano, que, segundo a notícia, se safara do naufrágio, quem seria de fato?" (NOLL, 2008, p.54). E sugere que sua narração pode ser posta em dúvida: "Em mim uma certa senilidade prematura começava a se fazer sentir" (NOLL, 2008, p.54).

O conhecimento acerca dos personagens de *Acenos de afagos*, aos quais se tem acesso a partir do narrador, é instável. As informações são fornecidas paulatinamente no texto e, conforme visto, o narrador coloca seu próprio relato e seu julgamento sob suspeita, reforçando a intransparência que adquirem os personagens na narrativa. Sobre o engenheiro, pode-se dizer que ele é mulato, que é baiano e que possui um escritório em Porto Alegre. É, segundo o narrador, "um homem triste" (NOLL, 2008, 68). O protagonista afirma ainda que seu companheiro era de fato engenheiro e que conhecia seu nome, apenas (NOLL, 2008, p.154-155).

O narrador admite saber pouco mais além disso, principalmente quando surgem suspeitas sobre as atividades criminosas de seu companheiro. Corroborando os aspectos que procuramos levantar a respeito da deferência que o narrador exprime em relação ao protagonista, e à tensão entre ordem e desordem, cabe pontuar que o engenheiro é descrito como alguém que possui predicados apolíneos, o que já é trazido ao texto pela própria natureza de sua ocupação. Sabe-se, por exemplo, que o engenheiro era "bem mais pragmático do que todos de nossa geração" (NOLL, 2008, p.16). Curiosamente, ele "tinha pinta de assexuado" (NOLL, 2008, p.22), sempre procedendo com discrição no tocante à sua vida amorosa. No submarino, ante à afirmação do engenheiro de que "precisava agora simplesmente improvisar sua ação", o narrador comenta: "estranhei-o profundamente. Em terra ele ordenava metodicamente suas ocupações. E gostava de mencionar que neste ponto residia sua qualidade mais decantada" (NOLL, 2008, p.29-30).

Barthes salienta, em *Fragmentos de um discurso amoro*so, que o ser amado é "o irreconhecível": "Não é verdade que quanto mais se ama, mais se compreende (...)

Experimento então essa exaltação de amar profundamente um *desconhecido* (...)" (1985, p.135). De fato, fica evidente, ao longo da leitura de *Acenos e afagos,* que quanto mais o narrador convive com o engenheiro, mais se dá conta do quão pouco sabe sobre seu amante. Isso se torna particularmente visível quando o protagonista desconfia que o engenheiro está envolvido em atividades criminosas, provavelmente tráfico de drogas. A linguagem se distancia do engenheiro nesses momentos, e o personagem passa a ser tratado como "esse homem de profissão engenheiro" (NOLL, 2008, p.187), "o cara", "esse homem" (NOLL, 2008, p.94).

No retorno de mais uma de suas viagens, o engenheiro sinaliza que devem partir rumo ao norte. O narrador questiona: "De quem você está fugindo?"; depois: "Você é traficante?"; e, mais adiante: "Traficante de que droga?" (NOLL, 2008, p.123). O engenheiro não responde satisfatoriamente a nenhuma dessas questões. O narrador revela o pouco conhecimento sobre o engenheiro também na página 137 (NOLL, 2008), em que se dá conta de que não poderia revelar informações sobre o companheiro, caso a polícia o interrogasse: "Como nunca fora informada nem por ele nem por ninguém a respeito de suas atividades, não poderia de fato acusá-lo ou lhe servir de cúmplice".

Apesar de o romance ter início com uma lembrança da infância, episódio tratado como fundante da paixão entre os dois, em diversos momentos da narrativa o narrador se pergunta se fora, de fato, na infância que eles haviam se conhecido, ou na juventude. Além disso, "Ele [o engenheiro] cultivava na época juvenil uma virgindade improvável" e portanto "deve ter iniciado sua vida sexual só ao ingressar no submarino alemão" (NOLL, 2008, p.162). Essas informações, fornecidas pelo narrador já quando os personagens vivem juntos, contrastam com os comentários anteriores do protagonista a respeito do engenheiro, que ressaltavam, ao contrário sua "timidez" (NOLL, 2008, p.162), uma desenvoltura com os marinheiros no submarino alemão (NOLL, 2008, p.30) – ele seria, ali, "um épico da orgia" (NOLL, 2008, p. 55). É nesta cena que se torna claro que o personagem é mulato, e que é circuncidado. Combinados à cena de orgia da embarcação, que tem componentes do nazismo, esses elementos são significativos, pois o personagem reúne em seu aspecto físico características que remetem aos grupos perseguidos e exterminados à época da segunda guerra: é descendente de negros, é homossexual e a circuncisão, no contexto brasileiro, é prática culturalmente atribuída aos judeus.

Em Cuiabá, surge a possibilidade da primeira relação sexual dos dois personagens. O momento é intensamente antecipado pelo protagonista:

> Abri os olhos, o coração disparado, e me aproximei mais. Beijei seu olho achando que assim ele fecharia os dois para me deixar agir sem melindres de parte a parte. De fato, ele fechou as duas pálpebras. 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)

O "idílio" amoroso, no entanto, não corresponde às expectativas idealizadas pelo narrador: o engenheiro "andava impotente" (NOLL, 2008, p.91), fato surpreendente para o protagonista:

> Pensei como poderia ser isso, porque estava convicto de que o engenheiro passara tempos comendo toda a tripulação do submarino alemão. Aquele homem azeitonado, descendente de negros, quem sabe também de índios[79], 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 (...) (NOLL, 2008, p.91)

Algumas das idealizações sexuais do narrador a respeito do engenheiro partem de sua presumida participação na orgia do submarino. O episódio, como vimos na seção a respeito das hipóteses, motiva também parte das elucubrações do protagonista sobre as circunstâncias do naufrágio, e sobre a sobrevivência ou o falecimento de seu amigo. Examinaremos, agora, em que exatamente consistiu esta promessa de aventura marítima, construída no texto como uma situação-limite.

VIII. Um passeio no submarino alemão

O termo "situação-limite" pode ser entendido como um momento de impasse agudo, deflagrado por um evento impactante, como traumas, violência, o êxtase e a morte: circunstâncias que comunicam um excesso. Uma das possibilidades para abordar o tema é observar os conceitos de sublime e abjeto. Marcio Seligmann-Silva propõe um paralelismo entre as duas ideias, afirmando que

> Como o sublime, também o abjeto é uma manifestação de uma ausência de limite – mas diferentemente dele, a abjeção representa esse não-limite, por assim dizer, "para baixo". Se o sublime representou no

[79] A especulação do narrador, aqui, contribui para reforçar o aspecto não confiável de sua narração.

> século XVIII uma categoria através da qual migraram para a estética elementos da teologia em dissolução, o abjeto, por sua vez, não aponta mais para o céu, para um excesso de significado, mas sim para o negativo pré-significado. (2005, p.40)

Os dois conceitos remetem a uma experiência inapreensível pelos sentidos. O excesso veiculado pelo sublime, por designar significados absolutos, plenos, se refere à espiritualidade, à luz, a Deus. Já o excesso do abjeto, para Kristeva, teria relação com a perda de identidade, por ser a abjeção justamente aquilo que remete o sujeito para aquém dele mesmo (KRISTEVA, 1980), num ponto de negatividade extrema. No romance de Noll, o excesso aparece formalmente por meio de mecanismos como hipérbole, enumeração, repetição, contrastes discursivos, além do fato de a narrativa estar organizada graficamente em um só bloco. Tematicamente, ele é incorporado por meio de relatos de violência, pulsão sexual intensa e presença de campo lexical relativo à abjeção e ao grotesco. A aproximação da morte e a metamorfose corporal se configuram como situações-limite; nestas, a perda das referências identitárias é exemplar. A "fascinação por situações extremas" é, para Lasch, característica do indivíduo contemporâneo (1986, p.12) e parece se impor no romance de Noll. O episódio do submarino se destaca dos demais narrados no romance, pois provoca temor no narrador, o que não se verifica, de modo geral, ao longo do texto.

Um dia, no escritório do amigo engenheiro, o narrador é surpreendido com o convite: "ele [o engenheiro] me contou: vou me encontrar daqui a pouco com um amigo atracado num navio no porto. Vamos?" (NOLL, 2008, p.19). Tratava-se de um submarino alemão, "meio estropiado, já vivera várias batalhas"; um "brinquedo de tamanho natural", naquele "porto quase fantasma da cidade de Porto Alegre". Era também uma "carcaça escura", um "imponente bicho aquático", cujo interior se formava de "vísceras marinhas" (NOLL, 2008, p.19-20). As descrições feitas pelo narrador oscilam entre o assombro, relacionado ao tamanho da embarcação, e sua decadência. Expressões como "carcaça" e o porto "quase fantasma" evocam a morte.

O narrador adentra a embarcação sem conhecimento de que atividades ocorriam em seu interior, mas com expectativa de se aproximar de seu amigo engenheiro. Para integrar a tripulação, era preciso seguir uma espécie de protocolo: assinar um livro de presenças, que seria levado para a sede em Berlim, e "Qualquer coisa eles entrariam em contato" (NOLL, 2008, p.20), sugestão recebida pelo narrador com estranhamento. A inserção de atividades protocolares num ambiente insólito lembra, neste momento do romance, a atmosfera construída em algumas narrativas kafkianas e antecipa as

referências ao nazismo que serão trazidas ao longo da narração do passeio. Ainda que não entenda de que se trataria este eventual contato da "ONG", o protagonista afirma, reiterando seu desejo de permanecer próximo ao engenheiro: "Desde que o convite fosse feito para mim incluído nele o engenheiro, eu o aceitaria, mesmo que eventualmente desvantajoso para minha pessoa" (NOLL, 2008, p.20).

O protagonista e o engenheiro deslizam para dentro do submarino por uma barra de ferro, depois por outra, "e ao fim do deslizamento nos víamos num espaço cor de bronze, para lá de austero. A bem da verdade, horripilante" (NOLL, 2008, p.20). O narrador é levado pelo amigo "a uma câmara iluminada por velas", em que dois alemães entram, conduzindo uma cama "do tipo leito hospitalar", de odor fétido (NOLL, 2008, p.21). A sensação é desagradável para o protagonista: os ambientes do submarino são desconfortáveis, a tripulação fala alemão, língua que ele, mesmo sendo descendente de alemães, não domina (ao contrário de seu amigo engenheiro), e o enigma do motivo da viagem é mantido; a explicação dada é somente que fariam "um passeio de submarino até a saída para o mar" (NOLL, 2008, 21). Porém, para o narrador, a sensação provocada por um local sem janelas e escuro é claustrofóbica: "Permanecer ali era como eu ficar em casa à noite, sem janela, e com várias lâmpadas queimadas. E se não nos soltarem mais?" (NOLL, 2008, p.21).

A partir desta dúvida, o ingresso no submarino passa de aquiescência voluntária ao terror de não ser solto, que vai se intensificando, configurando a situação extrema, pois permanecer no submarino equivale a estar preso, levado "até o mar e de lá sabe Deus para onde" (NOLL, 2008, p.21). A câmara era "vedada ao mundo externo, cheirava a secreções já divorciadas do labor libidinal. Secreções sem alma, azedas, indigestas" (NOLL, 2008, p.21), ou seja, os odores percebidos pelo protagonista sugerem secreções há muito deixadas na câmara, evocando a passagem do tempo, a morte e a sujeira, ou seja, rastros do que deveria ter ocorrido ali. O narrador, todavia, acomoda seu temor, afirmando que, se "conseguisse na embarcação prazeres interditados na província", estaria satisfeito; e afirma: "que me levem então para nunca mais voltar" (NOLL, 2008, p.21). Neste momento, ele parece, portanto, se conformar ao fato de estar em condição análoga à de um prisioneiro. A ideia de "nunca mais voltar" pode indicar não apenas a possibilidade de ser levado definitivamente, mas também a morte. Apesar de tais circunstâncias "horripilantes", o narrador percebe que "a folia estava prestes a eclodir" (NOLL, 2008, p.22). Naquele submarino "estropiado", como diz o narrador, onde predominam o mau cheiro e restos de secreções corporais, alguma espécie de orgia irá ocorrer.

IX. A "gloriosa corveta[80]" e a "carcaça escura[81]"

O texto de Noll não é o primeiro a apresentar uma embarcação decadente como espaço para atividades de cunho sexual. A narrativa *Bom-Crioulo,* de Adolfo Caminha, publicada em 1895, retrata um navio, cuja descrição parece ecoar em *Acenos e afagos.* O romance tem início da seguinte forma:

> A velha e gloriosa corveta que pena! já nem sequer lembrava o mesmo navio d'outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como uma galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimpando serena o corcovo das ondas!...
>
> Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de "patescaria". Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas até a primitiva pintura do bojo.
>
> No entanto ela aí vinha - esquife agourento – singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar... (CAMINHA, 1991, p.23)

As descrições, no romance de Caminha, são abundantes e detalhadas. O aspecto físico dos personagens é conhecido e frequentemente recuperado ao longo do texto. Os locais principais para as ações dos personagens são particularizados e a narração se encarrega de pormenorizar aspectos como a decoração de um quarto de pensão, a atmosfera de um hospital, os diferentes compartimentos das embarcações. O espaço, assim, é um elemento de destaque em *Bom-Crioulo.* No trecho reproduzido, que corresponde à abertura do romance, o narrador apresenta uma imagem negativa do navio, semelhante à descrição feita pelo narrador de *Acenos e afagos* do submarino alemão, inclusive pela escolha de vocabulário. A evocação de uma aventura pregressa ocorre em ambos os textos[82], assim como o uso da palavra "carcaça". No texto de Caminha, alude-se ao isolamento do navio quando o narrador afirma que não havia "indício algum de

---

[80] CAMINHA, 1991, p.23

[81] NOLL, 2008, p.20

[82] Em Noll: "O meu amigo engenheiro, a meu lado, me apresentava aquele brinquedo de tamanho natural. Pensei em crescer para estar apto a uma aventura. Até lembrar que eu já estava adulto, e havia alguns anos" (2008, p.19).; O submarino "já vivera várias batalhas" (Ibidem, p.19); "certamente sucata da Segunda Guerra" (Ibidem, p.23).

criatura humana fora daquele estreito convés"; em Noll, lemos que os personagens se encontravam no "porto quase fantasma da cidade de Porto Alegre". A comparação do navio com animais é explícita em *Bom-Crioulo* ("garça", "morcego"); em Noll, o submarino era um "enorme bicho aquático" (NOLL, 2008, p.20), um "ventre de baleia", um "animal de ferro carcomido" (NOLL, 2008, p.28-29).

É no navio, descrito no início do romance, que terá lugar a aproximação entre Bom-Crioulo e Aleixo, que se envolvem em relacionamento afetivo, assunto nuclear do enredo. O tema da sexualidade é tratado de maneira explícita no romance, e está presente desde o princípio da narrativa. Assim como no submarino alemão de Noll, a embarcação de Caminha também é local para atividades eróticas. O trecho a seguir foi retirado do primeiro capítulo de *Bom*-Crioulo: alguns marinheiros da embarcação seriam punidos por seus delitos. Acompanhamos o relato do narrador, que explica o motivo da punição do marinheiro Herculano:

> Ora, aconteceu que, na véspera desse dia, Herculano foi surpreendido, por outro marinheiro, a praticar uma ação feia e deprimente do caráter humano. Tinham-no encontrado sozinho, junto à amurada, em pé, a mexer com o braço numa posição torpe, cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados.
>
> O outro, um mulatinho esperto que tinha o hábito de andar espiando, à noite, o que faziam os companheiros, precipitou-se a chamar o SantAna, e, riscando um fósforo, aproximaram-se ambos para examinar.... No convés brilhava a nódoa de um escarro ainda fresco: Herculano acabava de cometer um verdadeiro crime não previsto nos códigos, um crime de lesa natureza, derramando inutilmente no convés seco e estéril, a seiva geradora do homem. (CAMINHA, 1991, p.28)

O navio, portanto, assim como o submarino de *Acenos e afagos*, também apresenta as "secreções corporais" em seu ambiente. Como se pode notar, de maneira semelhante à descrita por Jaime Ginzburg (2012a), o narrador de Caminha se mostra confortável em imprimir o texto de comentários de teor moral, caracterizando a ação de Herculano como "o mais vergonhoso dos atentados". O interior do navio de *Bom-Crioulo* é descrito como um local desagradável e, mais uma vez, a escolha de vocabulário verificada em *Acenos e afagos* é afim ao campo lexical elegido por Caminha. Isso pode ser visto, por exemplo, na descrição do convés no período noturno:

> O convés, tanto na coberta como na tolda, apresentava o aspecto de um acampamento nômade. A marinhagem entorpecida pelo trabalho, caíra numa sonolência profunda, espalhada por ali ao relento, numa desordem geral de ciganos que não escolhem o terreno para

> repousar. Pouco lhe importavam o chão úmido, as correntes de ar, as constipações, o beribéri. Embaixo era maior o atravancamento. Macas de lona suspensas em varais de ferro, umas sobre as outras, encardidas como panos de cozinha, oscilavam à luz moribunda e macilenta das lanternas. Imagine-se o porão de um navio mercante carregado de miséria. No intervalo das peças, na meia escuridão dos recôncavos moviam-se corpos seminus, indistintos. Respirava-se um odor nauseabundo de cárcere, um cheiro acre de suor humano diluído em urina e alcatrão. (...) Viam-se torsos nus abraçando o convés, aspectos indecorosos que a luz evidenciava cruelmente. (CAMINHA, 1991, p.46)

As "macas de lona suspensas em varais de ferro" de Caminha lembram a "enorme cama de rodinhas com lençóis revoltos" do submarino (NOLL 2008, p.21). A nudez, a escuridão e o forte odor são elementos também reiterados no texto de Noll. Apesar de o narrador de *Acenos e afagos* ter a expectativa de se unir a seu amigo engenheiro, percebe que este, no submarino, tinha um relacionamento próximo do comandante do navio[83]: "Ele e o alemão pareciam cultivar uma amizade (..) e estavam ali enfim para oficializá-la". Isso seria feito através de um casamento, "eles mesmos se coroariam como marido e mulher. Quem seria quem?" (NOLL, 2008, p.24).

Destaca-se, nesta passagem de *Acenos e afagos,* a orientação sexual do comandante do submarino, visto pelo narrador como potencial amante de seu amigo. No romance de Caminha, quando o narrador tece comentários a respeito de um comandante – há vários mencionados no texto – também frisa sua possível homossexualidade:

> (...) o comandante Albuquerque recompensava os serviços de sua gente, não se negava a promover os seus afeiçoados. Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que inventam por aí... Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! ninguém está livre de um vício. (CAMINHA, 1991, p.36)

O narrador de *Bom-Crioulo* faz referência novamente à questão da homossexualidade quando descreve o conflito experimentado pelo protagonista, cuja atração por Aleixo vai se tornando cada vez mais intensa. O protagonista percebia ter "uma ideia fixa e tenaz": o "desejo de unir-se ao marujo, como se ele fora de outro sexo,

---

[83] O comandante do navio no romance de Caminha é um "homem robusto de feições e presença nobre", "bigode largo e compacto, levemente grisalho, com uma ponta de arrogância convencional" (1991, p.25). O capitão alemão de *Acenos e afagos* é "um sujeito barbudo, um tanto grisalho" (NOLL, 2008, p.20).

de possui-lo, de tê-lo junto de si, de amá-lo, de gozá-lo!...". Tal situação "fazia-lhe confusão" (CAMINHA, 1991, p.39), porém

> É certo que ele não seria o primeiro a dar exemplo, caso o pequeno se resolvesse a consentir... Mas instinto ou falta de hábito, alguma cousa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade que os outros de categoria superior praticavam quase todas as noites ali mesmo sobre o convés... (CAMINHA, 1991, p.40)

No ambiente fétido do convés, Bom-Crioulo deita-se ao lado de Aleixo, "sentindo-lhe o calor do corpo roliço, a branda tepidez daquela carne desejada e virgem de contatos impuros" (CAMINHA, 1991, p.47). O protagonista não tinha certeza de ser correspondido em seu desejo, porém "a maior prova de amizade Aleixo tinha lhe dado a um simples aceno", pois Bom-Crioulo sempre se lembraria "daquela noite fria dormida sob o mesmo lençol na proa da corveta, abraçados, como um casal de noivos em plena luxúria" (CAMINHA, 1991, p.49). O "casal de noivos" faz pensar novamente nos personagens de *Acenos e afagos*, já que, como vimos, o narrador se refere ao engenheiro e o comandante como marido e mulher.

Na noite seguinte à que passara ao lado de Aleixo, Bom-Crioulo adormece sozinho e constata, ao acordar, que se sentia "alagado":

> Oh! ... Passou a mão no lugar úmido, tateando, e verificou, cheio de indignação, cheio de tédio, com um gesto de náusea, a irreparável perda que sofrera inconscientemente durante o sono um verdadeiro esgotamento de líquido seminal, de forças procriadoras, de vida, enfim, que aquilo era sangue transformado em matéria! Se ao menos tivesse gozado... Mas não sentira nada, absolutamente nada, mesmo em sonho! Dormira toda a noite como um porco, e o resultado ali se achava no lençol quase um rio de goma prolífica! (CAMINHA, 1991, p.51)

A descrição feita pelo narrador não aventa a possibilidade de algo ter se passado entre o protagonista e Aleixo – naquela noite, Bom-Crioulo "deitou-se a um canto, longe de todos, e adormeceu imediatamente, num sono cataléptico" (CAMINHA, 1991, p.51). O narrador sublinha o espanto de Bom-Crioulo com seu próprio corpo, e o fato de que estivera inconsciente, dormindo, é explicitado. Ao retornar à sua casa após deixar o submarino, o narrador de *Acenos e afagos* também experimenta surpresa ao se dar conta de que algo lhe ocorrera à noite, na embarcação. As circunstâncias que antecedem sua constatação são similares às de Bom-Crioulo: na narrativa de Noll, o protagonista, frustrado ante à indiferença do engenheiro, também se afasta: "(...) deitei. Com bastante

frio me enrodilhei todo e tentei adormecer" (NOLL, 2008, p.28). No dia seguinte, verifica que "Alguém tinha se apropriado do meu corpo enquanto eu dormia" (NOLL, 2008, p.37); e, embora não saiba ao certo o que se passou, "uma lembrança transparente das noites inframarinhas me ocorreu, sim. Senti o pau estrangulado e logo depois sua liberação. Então pude ver a ira do meu sêmen lançando-se contra um lençol alemão" (NOLL, 2008, p.37).

Bom-Crioulo aluga um quarto para que ele e Aleixo possam se encontrar quando estivessem em terra. Embora Aleixo consinta aos desejos de Bom-Crioulo, há um descompasso entre os dois personagens, uma vez que o aprendiz de marinheiro reluta em aprofundar a relação, e se mostra, desde o princípio, pouco investido afetivamente. O jovem também se assusta com a intensidade de Bom-Crioulo:

> Uma cousa desgostava o grumete: os caprichos libertinos do outro. Porque Bom-Crioulo não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma mulher-à-toa propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação. (CAMINHA, 1991, p.57)

Apesar disso, os dois vivem um ano "sem que o fio tenaz dessa amizade misteriosa (...) sofresse o mais leve abalo" (CAMINHA, 1991, p.60). Cabe pontuar que, a partir do momento de sua metamorfose em mulher, o narrador de *Acenos e afagos* também se vê como "escravo" do engenheiro, assim como pontua o narrador de Bom-Crioulo a respeito de Aleixo.

Aleixo pouco a pouco se desinteressa de seu companheiro, cultivando paralelamente um relacionamento com Carolina, que o seduzira. Ambos temem que Bom-Crioulo descubra sua ligação. Providencialmente, Aleixo passa a ser mandado a outras missões, culminando em longas separações dos dois personagens. À primeira delas,

> Com o espírito cheio de apreensões, o olhar triste e a face carrancuda, [Bom-Crioulo] estreitou ao peito seu querido Aleixo, e, sem proferir palavra, mudo na sua tristeza, como um preso que deixa uma prisão para entrar noutra, viu desaparecerem os mastros da corveta e a sombra do grumete que lhe acenava ao longe, na penumbra crepuscular, vaga e nebulosa, como a própria saudade. (CAMINHA, 1991, p.61)

Nas páginas 29 e 30 de *Acenos e afagos*, o engenheiro e o protagonista também se separam, "no lombo da carcaça": "Fui ali, dei minha mão para que ele a tomasse numa

despojada saudação, nada mais que isso. Ele a tomou sim, falou que seguiria viagem. Torci para que voltasse a me olhar nos olhos. Em vão. O meu amigo disse que ele continuaria no cruzeiro pelos interiores dos mares" (NOLL, 2008).

Embora seja decadente, o navio no romance de Caminha integra-se ao contexto e à paisagem descrita, o que não ocorre no texto de Noll. Em *Acenos e afagos,* a aparição do submarino é anacrônica, insólita, e por isso as expressões relativas à abjeção e à morte ganham aspecto fantasmático, sublinhando a construção do passeio como uma situação limite, em que o indivíduo se encontra em um impasse – permanecer como prisioneiro, ou buscar uma saída. A atmosfera de terror é intensificada conforme o narrador toma conhecimento de outras atividades que transcorrem no submarino. O detalhamento do que se passa dentro da câmara do submarino insere elementos improváveis no texto de Noll, que colaboram para a construção da situação limite, conforme veremos.

À primeira visão da câmara, segue-se uma digressão a respeito do envolvimento do narrador com o engenheiro e do comportamento de seu amigo na juventude. As fantasias do protagonista são interrompidas pelo engenheiro, que lhe "puxava a mão para que eu entrasse em definitivo na câmara"; ali, "cinco ou seis rapazes se postavam aparentemente à nossa espera, para iniciarem algum rito" (NOLL, 2008, p.24).

O início deste "rito" é a projeção um filme "acerca de certas milícias ambiguamente nazistas". Tais milícias incendiavam "bancos judeus, livros, teatros, tudo" e à noite praticavam orgias sexuais: "metiam-se em buracos (...) locais debaixo de pontes, ruelas úmidas sem saída, esgotos habitados por ratazanas ou homens com desejos inexprimíveis" (NOLL, 2008, p.25). Os ambientes descritos são, portanto, afins à atmosfera do submarino, também sem saída, submerso, isolado – características que o narrador recupera, ao longo do romance, para indicar os demais espaços permitidos para seus encontros sexuais. A descrição da orgia é grotesca: "Todos de quepe, com a suástica frontal sobre a aba. Na tela viam-se caralhos monumentais saindo de braguilhas sujas de sangue, vômito e porra, claro" (NOLL, 2008, p.25). O relacionamento sexual entre os marinheiros, até este ponto, não agregava nenhum elemento explícito de perversidade, apesar de o narrador já se mostrar receoso. Porém, a inserção do filme a respeito das milícias modifica o entendimento da natureza das atividades no submarino, sublinhando sua filiação ao nazismo.

A referência às secreções corporais nas orgias nazistas retoma aquelas já mencionadas anteriormente, à primeira visão da câmara, "secreções sem alma, azedas, indigestas" (NOLL, 2008, p.21). Estabelece-se, assim, um vínculo entre as imagens vistas

no filme e o ambiente em que o narrador está. De maneira semelhante, em momento anterior da narrativa, o protagonista havia saído do cinema e passado do filme à sua realidade sem perceber a transição[84]. Os dois exemplos sugerem ausência de limites claros entre aquilo que se vê em um filme e as circunstâncias em que o narrador se encontra. Esta percepção é reiterada quando o narrador questiona: "Aquele filme era de ficção ou um documentário da Alemanha de hoje? De hoje, não?" (NOLL, 2008, p.25).

O fato de o filme poder ser considerado tanto um documentário quanto uma ficção aponta para a dificuldade de distinguir entre o real e o fabulado, sugerindo que os eventos terríveis ali apresentados seriam verossímeis para o narrador. A Alemanha "de hoje", no romance, embora não haja uma referência temporal explícita a respeito de quando se passa a narrativa de *Acenos e afagos*, não corresponde à Alemanha da Segunda Guerra, que é marcadamente referida como evento anterior. Há alusões – mas não referências diretas – a diferentes momentos históricos no romance de Noll, como a reiterada campanha por ouro para o Brasil (NOLL, 2008, p.35 e p.45, entre outras), que pode indicar a campanha "ouro para o bem do Brasil", de 1964, e também semelhante campanha à época do Estado Novo. Há ainda alusões à epidemia de AIDS, que ocorreu mais fortemente na década de 1980, e o tráfico de cocaína entre Colômbia e Brasil (NOLL, 2008, p.167), o que ocorre factualmente em meados de 1990. É possível propor, assim, a hipótese de que tais evocações de diferentes contextos estejam dispostas lado a lado de modo a indicar a permanência de elementos antagônicos de cada momento histórico. Admite-se, desta maneira, a possibilidade de interpretar as menções ao nazismo, às campanhas de arrecadação no Brasil, a AIDS e ao tráfico de drogas como componentes fantasmagóricos do passado que irrompem no presente do narrador. Sua presença seria a indicação de que os conflitos configurados anteriormente não foram superados: permanecem sem conciliação.

Tendo em vista a ambiguidade que circunda o filme sobre as milícias nazistas, há que se considerar o termo "câmara" na chave polissêmica. A câmara é termo usado, na

---

[84] "Fomos ao cinema. E durante o desenrolar do filme nos olhamos no escuro cara a cara, e cada um viu no outro, tenho certeza, a substância que faltava. Só isso? Sim, nada mais que isso. De volta aos corredores do shopping, mirei os olhos de um segurança negro e lhe perguntei, aflito, trêmulo, se não queria ser meu guarda-costas. A partir daquela tarde eu queria escrever uma outra história. O melhor seria começar pelo blefe. (...) 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)

descrição de submarinos, para fazer referência tanto ao quarto do comandante quanto à câmara de descompressão. No caso do romance de Noll, a hipótese é de que se trate do primeiro caso, ou seja, de um quarto onde se inicia a projeção do filme e posteriormente a orgia entre os participantes, dentre os quais estão o comandante da embarcação e o amigo engenheiro. No entanto, sob a chave interpretativa que traz ao texto o terror nazista, entende-se que esta "câmara", por aproximação semântica, também possa indicar um local onde ocorram mortes, em referência às câmaras de gás, hipótese corroborada pelo fato de o narrador se sentir um prisioneiro na embarcação.

Em que pese a existência de elementos de horror na descrição do navio, há também certa inclinação irônica na descrição dos tripulantes do submarino alemão. Em vez da organização e do rigor que caracterizavam os atos de terror do militarismo hitleriano, o submarino é local para orgia sexual e caos. O protocolo inicial, com o livro de presenças, não é retomado. A orgia, de caráter homossexual, assim como aquelas praticadas pela "milícia ambiguamente nazista", caracteriza um comportamento que seria inteiramente avesso às ideias defendidas pelo nacional socialismo. Chama a atenção, no texto, que o protagonista, descendente de alemães, seja preterido pelos tripulantes, e que seu amigo engenheiro, "um mestiço levemente azeitonado" (NOLL, 2008, p.24) seja parceiro afetivo do comandante. Além de "mestiço" o amigo engenheiro é caracterizado como "quase mulato" e "quase sarará" (NOLL, 2008, p.27-28). Insiste-se, portanto, na mestiçagem do personagem, em oposição à "carne branca do Norte" (NOLL, 2008, p.27) e, indiretamente, ao ideal nazista de pureza.

Após a projeção do filme na câmara, o narrador teme por seu destino, constatando que era, então, de fato um prisioneiro (NOLL, 2008, p.25) – não é mais a sugestão de prisão, mas a certeza de ser essa a condição vivenciada no submarino. Então, o protagonista já não sabe se haverá noite, aludindo à possibilidade de não sobreviver à aventura (NOLL, 2008, p.25). Posteriormente pensa que será lançado "ao mar com mãos e pés atados", e questiona novamente sua sobrevivência, indagando se "haveria um dia seguinte dentro daquele navio" (NOLL, 2008, p.28). E afirma: "Se me concedessem alimento muito que bem. Se não, tanto fazia" (NOLL, 2008, p.28). A indiferença quanto às condições em que ele será mantido retoma a ideia de vida mínima, tomando em consideração ainda o fato de que o narrador, mesmo temeroso, não age em prol de sua sobrevivência, O narrador pensa, talvez, poder trocar sua "lealdade canina" por "um serviço para eu me ocupar lá dentro. Talvez um trabalho escravo. Com certeza em troca

de duas refeições diárias e olhe lá" (NOLL, 2008, p.29). Naquele momento, a morte é dada por certa: o narrador já se sentia "enterrado" (NOLL, 2008, p.28).

O protagonista não participa diretamente[85] da orgia que de fato tem lugar no submarino, após a projeção do filme. Antes que a orgia ocorra, ele vai ao banheiro, em cujo lixo encontra uma "bandeira alemã ensanguentada" (NOLL, 2008, p.26). Saindo do banheiro, verifica 'que a tripulação vivera nesse intervalo um embalo daqueles" (NOLL, 2008, p.26). O narrador pensara ter sido breve seu afastamento, "Mas não. (...) nesse ínterim, a tripulação e os visitantes enfiaram as mãos pelas tocas dos corpos e caíram de boca naquelas exuberantes postas de carne" (NOLL, 2008, p.26). O vocabulário utilizado para a descrição dos corpos, como se pode notar, remete à reificação e à morte, conforme sugerido por "postas de carne", e a menção subsequente do narrador, que afirma que "o ar cheirava a cocheira" (NOLL, 2008, p.26). A escolha de vocabulário na frase "enfiaram as mãos pelas tocas dos corpos" aproxima o corpo humano da caracterização espacial do submarino, pela associação de "tocas" tanto a animais rasteiros, retomando os "esgotos habitados por ratazanas" das milícias nazistas, quanto a esconderijos, as "ruelas úmidas sem saída".

A bandeira da Alemanha que o narrador avista no lixo do banheiro será recuperada metaforicamente na página 30, em que o narrador lembra ter visto o engenheiro com uma "gravata vermelha com pontos amarelos. Aquela gravata estava a me sufocar, imagina nele, então" (NOLL, 2008). As cores da bandeira alemã são também as cores do estado do Rio Grande do Sul, onde se encontram os personagens, sugerindo uma ligação histórica entre os dois locais. Tais elementos fazem com que o texto possa ser visto como espécie de alegoria para a formação do estado, hipótese confirmada pelo autor em entrevista de 2013 ao *Zero Hora*[86] :

> **ZH - O personagem principal de *Acenos e afagos* é um estancieiro que se apaixona por um animal de sua fazenda e participa de uma orgia neonazista em um submarino alemão ancorado no cais de Porto Alegre. É uma alegoria satírica com os signos da formação do Rio Grande?**
> **Noll -** Sem dúvida. Estão ali a paixão pelo animal, a constituição germânica, mas de maneira perversa. Eu acho a perversão um dom na literatura. Porque

[85] Na narração do episódio, ele se ausenta da orgia. Em sua posterior rememoração, a qual já citamos, dá-se conta de que algo possa ter ocorrido, sem precisar o acontecimento.

[86] Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html
Acessado em: 12/07/2018

> uma das coisas mais "não vivíveis" socialmente é a perversão, ninguém suporta a perversão, você colocar um elemento de escárnio nas coisas que poderiam ser sublimes, como o enlace sexual. Ali há a besta, a coisa nazista, o submarino, o excesso sexual que dá realmente uma náusea profunda no personagem central. Aquilo é uma representação do inferno, você só pode ficar ali dentro se quiser transar.

As afirmações de Noll colaboram para uma leitura do romance que leve em consideração os elementos históricos trazidos ao texto. O modo como se configuram as referências históricas na narrativa sugere que as origens do estado do Rio Grande do Sul sejam atravessadas por negatividade e perversão. A situação do protagonista reforça uma leitura avessa à grandiosidade que em geral se imprime à ideia de colonização europeia: um homem branco, que, embora descendente de alemães, não os compreende, nem é acolhido por eles – sente-se como um "cachorro agregado" que se senta "na varanda da família" (NOLL, 2008, p.28). O protagonista é ainda um estancieiro que administra precariamente sua "pequena e problemática fazenda" (NOLL, 2008, p.50), por ele referida ao longo do romance de maneira pejorativa. O narrador descreve a si mesmo de modo agônico, sugerindo fracasso em sustentar os predicados que o compõem:

> Eu tinha meu sobrenome alemão, mas a gangue do navio não queria saber de minha raiz germânica. Afinal, meus antepassados chegaram aqui fugidos da miséria, da fome. Os atuais cidadãos alemães se envergonhavam dessa descendência bastarda e desviante como eu. (...) Na certa viam em mim um dos últimos resíduos da tal diáspora germânica. E depois, eu tinha também sangue português e até índio. Era apenas em parte um descendente das ilusões do Norte loiro. Ainda por cima eu não soubera vencer no Brasil. Era um sofrível remediado. (NOLL, 2008, p.28)

Nesse sentido, é significativo o fato de o relacionamento entre um descendente de alemães – o narrador – e um mulato, o engenheiro, possível descendente de índios (NOLL, 2008, p.91), herança que compartilha com o protagonista – não se configurar de modo harmônico na narrativa. De maneira avessa a abordagens conservadoras, em *Acenos e afagos*, o negro, o imigrante e o índio se encontram de forma não conciliatória, apontando para elementos históricos participantes das origens do Rio Grande do Sul. Sabe-se que os índios foram cruelmente dizimados na região, com a formação de grupos de extermínio, os bugreiros, essenciais para a instalação dos colonos alemães no território. Assim, a caracterização tanto do engenheiro quanto do narrador de *Acenos e afagos* como descendentes de índios, num contexto que coloca em cena milícias neonazistas, parece apontar mais uma vez para a continuidade de elementos históricos mal resolvidos. A

participação da Alemanha na colonização do Sul do Brasil, bem como a popularidade da seção brasileira do Partido Nazista[87] na região, auxiliam a sustentar esta hipótese. Noll, quando comenta acerca da formação do estado, remete ainda à presença da "paixão pelo animal" presente em seu romance. As cenas de zoofilia existentes em *Acenos e afagos* reforçam o aspecto perverso que o autor tencionou imprimir em sua obra.

A leitura de *Acenos e afagos* em articulação com o livro *Bom-Crioulo* permite refletir sobre a permanência de mais elementos na conjuntura social brasileira ao longo do tempo. A impossibilidade de um relacionamento homossexual se constituir livremente é um tópico que aparece nos dois romances, lembrando, nesse sentido, que o Rio Grande do Sul, figurado no romance de Noll, é um estado conhecido por seu conservadorismo. Em Caminha, observa-se como a ligação entre os dois marinheiros deve ser preservada dos olhos de outros, sendo, no texto, conhecida somente por Carolina, ex-prostituta e dona da pensão – alguém que não goza de prestígio social. As constantes observações do narrador com relação aos aspectos morais atribuídos ao desejo homossexual reforçam essa marginalidade. Em Noll, o narrador precisa se conformar à clandestinidade para viver seus relacionamentos afetivos: falando sobre Bernardo, um massagista com quem se envolve, imagina: "(...) eu lhe roubaria um beijo da boca, tocando minha língua na sua. Mas onde estaríamos em Porto Alegre, para que nos fosse permitido tal atrevimento? Onde, que não fosse um recinto semiclandestino ou em esgotos pura e simplesmente?" (NOLL, 2008, p.64-65). Também se destaca, em ambos os textos, o fato de os envolvimentos afetivos se darem entre um branco – Aleixo, em Caminha, e o narrador, em Noll – e um negro, caso de Bom-Crioulo, ou um mulato, o engenheiro em *Acenos e afagos*, o que sinaliza outro tabu histórico, o relacionamento entre negros e brancos, além da homossexualidade.

Os percursos dos relacionamentos amorosos expostos nos dois romances não são afirmativos. Bom-Crioulo assassina Aleixo ao final do texto de Caminha. Os dois personagens centrais de *Acenos e afagos* morrem no romance: o engenheiro, possivelmente envenenado, o narrador, alvejado pelo segurança de seu companheiro. Recuperando a leitura alegórica da narrativa de Noll, pode-se considerar o relacionamento entre o engenheiro e o protagonista como representativo dos matizes originários na formação do Rio Grande, através da presença do colonizador, do índio e do negro. Nesta

[87] LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **O nazismo no Rio Grande do Sul.** In.: *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul.* São Paulo: Editora UNESP, Editora Cultura Acadêmica, 2009. Disponível online em: http://books.scielo.org/id/kkf5v/pdf/luvizotto-9788579830082-07.pdf. Acessado em: 20/11/2018.

chave, a interpretação sugere, além da negatividade constitutiva nas origens do local, a presença de violência e a permanência de estruturas repressivas ao longo da história. A presença de temas semelhantes em ambos os autores indica a não superação dos conflitos já representados no romance do século XIX.

As relações sexuais descritas tanto em Caminha quanto em Noll não resultam em satisfação. No primeiro caso, elas provocam vergonha, questionamento, confusão. No segundo, culminam em vazio, sublinhando a impossibilidade de completude e a superficialidade das relações interpessoais. Em ambos os romances, principalmente em Noll, pela crueza dos termos utilizados, as relações sexuais são descritas explicitamente. Se em Caminha isso se deve, em parte, à escola naturalista com que o escritor se identifica, em Noll essa descrição pormenorizada compactua com a presença do excesso na narrativa. Este é outro elemento para o qual Noll chama a atenção, quando comenta a respeito de *Acenos e afagos*. Conforme visto na entrevista ao *Zero Hora*, o excesso se vincula à orgia nazista, uma "representação do inferno" que provoca "náusea" no protagonista.

Que a orgia neonazista se dê em um submarino é um ponto relevante em *Acenos e afagos*. Conforme mencionamos, os ambientes que aparecem no texto como viáveis para encontros homoafetivos são marcados por sua clandestinidade e pela escuridão. Submerso nas águas e enigmático em seu propósito, o submarino atende à necessidade de ocultar a natureza da relação entre os tripulantes. Concomitantemente à história que se passa na superfície, no submarino transcorre uma outra história. Adorno e Horkheimer comentam a respeito de uma história "noturna" dos corpos, que não é oficialmente reconhecida, em um segmento denominado "Interesse pelo corpo", que integra o volume *Dialética do esclarecimento*:

> Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalcados e desfigurados pela civilização. O fascismo atual, onde o que estava oculto aparece à luz do dia, revela também a história manifesta em sua conexão com esse lado noturno que é ignorado tanto na legenda oficial dos Estados nacionais, quanto em sua crítica progressista. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p.190)

Retomando o texto de Noll, lemos que as milícias nazistas primeiramente "incendiavam bancos judeus, livros, teatros, tudo"; porém, "depois do serviço se metiam em buracos" com "homens com desejos inexprimíveis" (NOLL, 2008, p.25). A história

subterrânea dos corpos, em *Acenos e afagos*, transcorre precisamente nestas noites inframarinhas, que expressam literalmente o “lado noturno” reprimido pela história. A preocupação de Adorno e Horkheimer com o destino das paixões recalcadas tem afinidade com a figuração do desejo no romance de Noll. O desejo persiste à revelia da norma, mas ocupando espaços marginais e se manifestando perversamente.

Capítulo IV: elementos para uma estética da indeterminação: excesso, limiar e morte

Porque isto acaba mal e há de haver
(Olá!) sangue e um revólver lá pro fim
Deste desassossego que há em mim
E não há forma de se resolver.
Álvaro de Campos

Do ponto de vista da morte, a vida é a produção do cadáver.
Walter Benjamin

O objetivo de toda vida é a morte.
Sigmund Freud

I. O deleite naufragado: figurações do excesso em *Acenos e afagos*

Verificamos, no episódio do submarino alemão, de que maneira elementos se articulam para incidir na atmosfera de horror que envolve o protagonista. A narração do passeio se destaca do restante do romance por ser um episódio dotado de começo, meio e fim, embora a pertinência da embarcação em Porto Alegre e a verossimilhança das atividades ali praticadas não sejam questões levadas à síntese. Embora esta situação-limite se apresente como uma vivência singular do narrador, o *excesso* está presente ao longo de todo o romance.

É a libido que move a narrativa de Noll, em que qualquer atividade rotineira e qualquer personagem que se apresente possuem o potencial para serem sexualizados. Uma ida ao cinema, o vislumbre de um segurança de shopping (NOLL, 2008, p.17), entrar num hotel (NOLL, 2008, p.32), são alguns exemplos em que há um desvio dos objetivos iniciais do protagonista em direção à sexualidade. As tarefas de ordem pragmática raramente chegam a se concluir, sendo redirecionadas para o sexo, em relações que podem se passar em riqueza de detalhes apenas na imaginação do protagonista. Nas palavras do narrador, "A verdade é que, em mim, o sexo sobrepujava o resto. (...) Eu renascia a cada surto da libido" (NOLL, 2008, p.74-75). Tais comentários recaem novamente sobre a "Afirmação" de Barthes (1985), ou seja: o amor – compreendido aqui de modo amplo, abarcando o interesse do protagonista por suas relações afetivas, em especial pelo engenheiro – é em si um valor que ofusca outras ocupações do sujeito.

O desejo, em *Acenos e afagos,* se sobrepõe à capacidade de gozo. Apresentando-se maior que a potência do corpo em realizá-lo, o desejo sobra, vaza, e é indefinidamente redirecionado. O narrador enuncia frases pautadas pelo exagero, como: "Se dependesse de mim (...) eu queria foder com todos os homens do mundo e com meia dúzia de mulheres" (NOLL, 2008, p.18) e "Não podia faturar todos os homens do mundo. Mas bem que gostaria" (NOLL, 2008, p.45), revelando uma vontade que se impõe de modo hiperbólico.

Mesmo que os parceiros do protagonista (imaginários ou não) estejam disponíveis e aptos a participarem de relações sexuais, o que está em jogo é antes a impossibilidade de esse desejo ser satisfeito. Pois o desejo é excessivo tanto quantitativamente – não se esgota – quanto qualitativamente: avassalador, quer deglutir o outro e alcançar um lugar impossível. "O gozo mesmo vem da contenção, desse momento avaro em que você engole seu objeto de prazer e finge encarcerá-lo como a um tesouro" (NOLL, 2008, p.139), diz

o narrador. Ao manter relações com sua esposa, o protagonista constata que "No fundo dela havia como que uma placa que não me deixava passar" (NOLL, 2008, p.47), aludindo mais uma vez à impossibilidade de se chegar à totalidade através da experiência corporal.

Ao narrar a cena da primeira experiência com o engenheiro, ainda na infância, o protagonista afirma:

> Nunca mais sentiríamos tanto tesão por outra matéria tão improvável quanto a nossa. Mesmo sem ainda condições de ejacular, em razão do organismo ainda verde, dessa tarde restou um deleite naufragado, deleite que nunca mais consegui atiçar. (...) Os nossos pintos se antecipavam à idade adulta, subiam como gente grande, mas ainda não chegavam à metade do tamanho de um peru maduro. Quanto à ejaculação, por enquanto esse item perdia para a força catalisadora do pentelho. Desconhecíamos a aparência do líquido que nos acompanharia pela vida toda. (NOLL, 2008, p.9)

Uma tendência observada na narrativa da lembrança deste encontro é a presença de agressividade como componente erótico. Serão retomados, no romance, elementos relativos à luta para fazer referência a relações sexuais. Outra tendência que igualmente virá a se manter como elemento da sexualidade do protagonista é o descompasso entre o desejo e a capacidade do corpo de concretizá-lo. Na citação examinada, isso se deve à imaturidade dos corpos; no entanto, em diferentes contextos ao longo das vivências eróticas do narrador, o desejo estará representado como uma força maior do que efetivamente se pode concretizar. A repetição do advérbio "ainda", em várias frases do trecho, dá a ver a expectativa de que a maturidade física se alcançasse, e, com ela, o "deleite naufragado" pudesse se completar.

Como se pode notar através da expressão "deleite naufragado", a primeira experiência erótica do protagonista já vem marcada por uma sensação de fracasso, de impossibilidade de completude. Semanticamente, a frase também aponta para a viagem de submarino que viria a ocorrer com o amigo engenheiro. A relação entre as duas cenas do romance é intensificada pelo fato de a expectativa de relação sexual com o amigo engenheiro não se consumar no decorrer da viagem. Além disso, após o protagonista abandonar o grupo e voltar a Porto Alegre, a embarcação naufraga na costa de Angola, ampliando o alcance da expressão utilizada pelo narrador (NOLL, 2008, p.51).

Apesar de ser "deleite naufragado", o momento permanece na memória com certa idealização, anunciada pela frase "nunca mais sentiríamos tanto tesão"; o advérbio se

repete, reforçando a singularidade da experiência: “deleite que nunca mais consegui atiçar”. Nota-se, pela afirmação categórica de que “nunca mais” se repetiria a intensidade deste encontro, a singularidade do “rapto amoroso” conforme Barthes (1985).

Na narrativa de Noll, assim, a satisfação dos desejos, quando existe, é parcial e momentânea. Há um excedente de desejo, uma pulsão que se dirige a vários alvos, que no entanto não consegue ser comportada por eles de modo integral. Este excesso é motor para mais desejo – “vício” – e também fonte de angústia, já que permanece sempre um resíduo, além do que sujeito pode absorver dentro de si ou desaguar em outro corpo. Não se trata apenas de desejo físico, mas de “escoar aquilo que não cabe no sêmen, mas que precisa entrar também” (NOLL, 2008, p.114). O efeito final da junção sexual, portanto, não é de gozo, mas de retorno do vazio; a experiência erótica não é afirmativa: “Que se diga: poucas vezes essa ejaculação vinha em tom de gozo” (NOLL, 2008, p.152). A relação sexual se alia, portanto, a uma pulsão de caráter obsessivo, que não se esgota. Em certo momento, o narrador afirma que “não aguentava mais o perpétuo inferno da libido” (NOLL, 2008, p.152); formulações semelhantes mostram a necessidade de se afastar das atividades sexuais, coisa que não ocorre. Por isso também Noll, ao comentar, como vimos, aspectos de *Acenos e afagos*, afirma que a orgia nazista é uma “representação do inferno[88]”.

Algumas vezes, no decorrer de uma relação com um parceiro, o narrador convoca, fantasiosamente, a presença de outros personagens para participarem do ato. Porém, “Não importava a completude da figura [imaginária] em via de aparecer no bojo de sua falta. (...) Por mais autonomia que a figura mental tivesse conquistado, a fonte inegável desse delírio em forma de volúpia era uma **lacuna** de minha própria alma” (NOLL, 2008, p.33, grifo meu). É a falta, portanto, e o vazio, que incitam o desejo a intimar ilusórios participantes à relação sexual que se desenrola. No entanto, nem sua umbrática presença é capaz de suplantar a extravagância do desejo. Trata-se de um ciclo vicioso; como afirma Camille Dumoulié em seu ensaio “Estética do excesso e excesso da estética”, “Os (falsos) prazeres do corpo chamam o excesso, e o excesso chama o excesso. Esse último, portanto,

[88]https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html
Acessado em: 12/07/2018

é sempre revelador de uma falta e de um desejo que não param mais de aumentar à medida que se procura preenchê-los" (2007, p.13).

Para Dumoulié, o excesso "remete a diversas formas de saídas do mundo, a começar pela morte (*excessus vitae*), mas ela designa tão bem a fúria e o delírio como o excesso humoral do corpo" (2007, p.11). As considerações de Dumoulié baseiam-se, por sua vez, nos estudos de Starobinski, que afirma:

> In the Latin from the Bible, *excessus vitae* is the exit from life, the access to 'another life'. It is a name for death. But this word also names moments of trance during which the soul leaves its Anchorage to visit a superior place.[89] (STAROBINSKI, 2008, p.74)

Em consonância com as reflexões de Starobinski sobre o excesso, podem ser encontradas, no romance de Noll, diversas referências ao desejo e à excitação sexual como momentos de transe, já citadas anteriormente. Retomando o ensaio de Dumoulié, e aliando-o a considerações de Bataille acerca do excesso em *A parte maldita* (2005), é possível afirmar que um dos elementos matriciais da caracterização do excesso é sua marginalidade, estar fora da ordem. Da ordem econômica, como propõe Bataille, e da ordem do Logos, como ressalta Dumoulié: "no coração da natureza humana, onde o prazer é o critério, hospeda-se uma potência que escapa ao Logos, excedendo-o" (2007, p.13).

Bataille, em *A parte maldita*, sustenta que a atividade humana deve ser dividida em duas partes: a primeira diz respeito a ao "uso mínimo necessário, para os indivíduos de uma sociedade dada, à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva" (BATAILLE, 2005, p.30). A segunda diz respeito a "despesas improdutivas", como o luxo, guerras, espetáculos, jogos, entre outros. Esta segunda categoria é caracterizada pela *perda*, "que deve ser a maior possível para que a atividade tome o seu verdadeiro sentido" (BATAILLE, 2005, p.31). A dilapidação, assim, é parte da experiência humana e faz uso de um excedente de energia que, por não ter lugar no utilitarismo, é vertido diligentemente para atividades marginais, de perda e devastação.

Cabe trazer às nossas reflexões sobre o excesso a figura "Exuberância", de *Fragmentos de um discurso amoroso,* que sugere que "o sujeito apaixonado visa e hesita ao mesmo tempo colocar o amor numa economia de gasto puro, de perda 'a troco de nada'" (BARTHES, 1985, p.116). Barthes explicita: "quando o gasto amoroso é afirmado

[89] Citado na tradução em inglês devido à impossibilidade de consultar o original em francês.

continuamente (...) produz-se essa coisa brilhante e rara, que se chama exuberância"; a exuberância não é necessariamente positiva: pode comportar "depressões" e "movimentos suicidas". Para o autor, isso ocorre porque "o discurso amoroso não é uma *média* de estados; mas tal desequilíbrio faz parte dessa economia negra", pautada por sua "aberração" e pelo seu "luxo intolerável" (BARTHES, 1985, p.117). O excesso também se relaciona com o que Barthes chama "transbordamento": "algo que, partindo da totalidade, vem excedê-la (...) produzo um *demais,* e é nesse *demais* que acontece o transbordamento" (BARTHES, 1985, p.192).

De fato, são constantes em *Acenos e afagos* as referências à perda de secreções corporais como espécie de gasto: o narrador diz ver "a porra melada de sempre, o mesmo odor metálico do sêmen, mais uma vez sem validade para a perpetuação da espécie, porra recém-desperdiçada afinal e já remota e enterrada" (NOLL, 2008, p.40). Após uma relação sexual com um desconhecido, afirma não ter tido tempo de "observar o semblante de quem comigo em princípio desperdiçou seu sêmen" (NOLL, 2008, p.42).

Não obstante a despesa corporal contínua, o narrador, na maior parte do romance, não atinge um esgotamento[90] de seu desejo e de sua disponibilidade em procurar conjunturas eróticas, reforçando o ciclo vicioso e a característica obsessiva de sua pulsão sexual. Tal mecanismo se relaciona com outra figura de *Fragmentos de um discurso amoroso,* a "cena": "A cena não é prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa (...) não marca, não suja". Neste ponto, Barthes enxerga um paradoxo que, aqui, se aproxima do que vemos em Noll: "em Sade, a violência também não marca: o corpo é restaurado instantaneamente – para novos gastos: constantemente maltratada, alterada, dilacerada, Justine está sempre fresca (...) assim é o parceiro da cena: ele renasce da cena passada como se nada houvesse acontecido" (BARTHES, 1985, p.38-39). O narrador de *Acenos e afagos*, após uma relação, lava-se e afirma "minha mulher quer mais", e ele se mostra "limpo e lindo novamente" (NOLL, 2008, p.50-51).

Na narrativa de Noll, a dilapidação está incorporada ao texto em toda sua extensão. Desde a perda de matérias e fluidos corporais diversos – esperma, sangue, urina, fezes, saliva – até perdas afetivas, financeiras, e, claro, a perda da própria vida. O movimento de construção mais significativo no romance é a constituição do relacionamento amoroso entre o engenheiro e o protagonista. Porém, até mesmo este

[90] Isso só vem a ocorrer à página 164: "Eu não queria mais foder" e, posteriormente, à página 174: "(...) eu não queria mais sexo. Planejava uma evasão da carne para uma espécie de vago assomo, ainda que esse assomo acolhesse a matéria carnal de minha pélvis em franca mutação" (NOLL, 2008).

movimento é ambíguo, pois é originário de ruínas – a relação afetiva só é consumada após a morte do protagonista. No processo de transformação em mulher, o narrador enfrenta a privação de autonomia, na medida em que se vê destinado a viver de acordo com o desejo do engenheiro, submetendo-se física, financeira, e emocionalmente a ele: "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).

Note-se que a vida do narrador anterior à sua "ressurreição" já era pautada pelo excesso. O protagonista mantinha uma vida dupla, tendo um casamento e uma família consoantes à heteronormatividade, porém relacionando-se secretamente com outros homens. Pode-se dizer que, para cada ação do protagonista relacionada a suas interações voláteis com diferentes parceiros, havia o retorno à casa e à família servindo de pausa, intermitência disfórica à continuidade do desejo.

Ao se lançar à vida com o engenheiro, o protagonista passa a dedicar seus afetos somente a uma pessoa, porém esta vivência mais plena, erótica e (quase) monogâmica só é possível com a construção de uma outra identidade, em outro lugar. Para viver de modo absoluto a paixão e o desejo pelo engenheiro, é preciso abdicar de toda a ordem mundana: como já mencionado, viver sem recursos financeiros, sem família, sem nome, sem identidade de gênero. O excesso subverte a ordem e insere o protagonista num lugar impossível de ser categorizado. Apenas dentro da experiência liminar, de incompletude, escombros e dilapidação é que ele pode viver uma espécie de gozo, que, ainda que alcançado, mantém-se não inteiramente afirmativo.

Justamente por se situar fora das operações ordinárias e utilitárias é que o excesso pede por estratégias formais específicas, que marquem sua distância da estética romanesca tradicional. Assim, é justa a afirmação do narrador, em determinado momento do romance, de que "fora feito para essa epopeia libidinal" (NOLL, 2008, p.48). De fato, a expressão define bem o tom do romance, em que o corpo se torna "erógeno da cabeça aos pés" (NOLL, 2008, p.23) e a libido e a paixão, hiperbolizadas, caracterizam os personagens. A ideia de uma "epopeia libidinal", quando trazida à luz das discussões acerca do gênero romance, é relevante, pois mantém a referência épica no horizonte de análise. É profícua, nesse sentido, a reflexão de Adorno:

> De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em

> seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo (...) ” (2003, p.62)

Com efeito, o conceito de epopeia negativa possui afinidades com *Acenos e afagos*. Porém, Adorno ressalta que as epopeias negativas se orientam para uma aniquilação do sujeito. No romance de Noll, não é exatamente isso que ocorre: a ambiguidade em torno da morte, que pode representar novas formas de vida, faz com que a trajetória do personagem principal seja indeterminada. Até mesmo de sua segunda morte surge uma abertura para outras possibilidades, pois o narrador diz que enfim “começaria a viver” (NOLL, 2008, p.206). Além disso, a perda da identidade masculina se mistura à conquista da (parcial) identidade feminina, o que implica um movimento não de aniquilação total, mas de uma dinâmica processual que envolve perdas e ganhos.

Ginzburg, ao falar sobre a narração em *Acenos e afagos*, argumenta:

> Seria impreciso dizer que esse livro apresenta uma epopeia negativa, como em Kafka. Caberia ponderar se é adequado falar, nesse caso, em um indivíduo que liquida a si mesmo, ou em uma historicidade do livro caracterizada como tormento. Uma hipótese de leitura consiste em definir a especificidade do modo particular com que, nesse livro, se concretiza uma forma negativa de constituição de sujeito. Esses protagonistas[91] não eliminam a si mesmos, no sentido de se matarem, de serem movidos por autodestruição, ou de agirem sempre em contrariedade a seus valores ou interesses. Eles não são impotentes ou céticos, mesmo quando frágeis. Em um sentido, em hipótese é possível considerar que, em suas escritas do eu, eles se constituem em termos negativos (GINZBURG, 2013, p.180)

Em um esforço de compreender como seria a especificidade de *Acenos e afagos*, retomamos o termo utilizado no romance: que espécie de “epopeia libidinal” seria constituída no livro, se não se trata exatamente de uma epopeia negativa, porém há elementos de negatividade na constituição do narrador? A palavra “libidinal” pode ser entendida como força orientadora – ou desorientadora – que move o sujeito. Se é esse o caso, o narrador estará, consequentemente, renunciando à racionalidade enquanto modelo de ordenação de suas ações. Embora a menção à epopeia libidinal seja pontual em *Acenos*

[91] Ginzburg aproxima, aqui, o narrador de *Acenos e afagos* da protagonista de *O caderno rosa de Lori Lamby,* de Hilda Hilst.

e afagos, João Gilberto Noll[92] parece conceber a ideia nos termos de uma "modalidade" de romance:

> **G1: O personagem-narrador de *Acenos e afagos* define a própria existência como uma epopéia libidinal. É a libido que move a sua escrita? E como mudou essa relação entre libido e literatura, de *A fúria do corpo* até seu novo romance?**
> **JOÃO GILBERTO NOLL:** A diferença é que na *Fúria* existe uma sexualidade triunfalista, aquela que resulta numa elevação a partir da abjeção libidinal; já no *Acenos*, não. O que seria a gradativa troca de gênero sexual? Me parece ser uma imolação: renunciar à casca do homem para ingressar dolorosamente no padrão feminino, para reter seu homem. Os personagens despencam passo a passo para uma espécie de imolação. Só o protagonista tem a experiência do amor total, do amor eterno, como dizia Nelson Rodrigues. É um amor que dura a vida toda, da infância à sepultura. *A fúria* também expõe um caso assim, de uma relação radical, com diversas crispações no meio do caminho. *Acenos* lembra às vezes *A fúria*, porque ambos colocam em jogo isso que chamei de epopéia libidinal. São seres que só se justificam no mundo com a entrega incondicional ao gozo. (...) Durante a revisão do texto, comprovei definitivamente que eu trato desde o início com o mesmo personagem, mesmo que não haja, de um livro para outro, uma continuidade explícita. Os contextos dramáticos podem se diferenciar, mas o homem está ali, sem nome, e ele habita em mim.

"São seres que só se justificam no mundo com a entrega incondicional ao gozo": pode-se dizer, assim, que o romance seja uma narrativa em que se verifica a imposição de Eros sobre Logos. Esta prevalência ilumina a dinâmica observada na relação entre o protagonista e o engenheiro. O engenheiro é aquele que atrai o protagonista à ação, sendo assim o elemento que agencia mais fortemente a libido do personagem principal; por isso também ele é *Deus* e também ele é a *vida* e a *memória*: convalescendo no hospital, o narrador diz que "o amigo engenheiro voltava para ajudar a guarnecer minha memória. Com ele, a vida retornava, a vida e suas funções" (NOLL, 2008, p.79). A libido, porém, pode ser destrutiva; o narrador diz que ele e o engenheiro pareciam "autômatos", e verifica que "Grande parte das pessoas e seus fantasmas em volta padeciam de violentos surtos libidinais" (NOLL, 2008, p.178). Conforme aludimos ao analisar o trecho do primeiro encontro com o engenheiro, na infância, a relação sexual é vista como um embate, e o narrador utiliza o termo "luta corporal" (NOLL, 2008, p.194) O ápice da relação sexual não é o êxtase, mas um momento que "Constituía-se em mais um alívio

[92] Entrevista disponível em: http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/ Acessado em 15/09/2018

para facilitar o sono" (NOLL, 208, p.154). De fato, o sexo pode apresentar potencial para a destruição:

> Enquanto ansiávamos em direção à franja da mata, concluí que eu estava irremediavelmente preso à danação sexual. Aliás, desde a infância. Não adiantaria me colocar na esteira da castidade, jamais conseguiria o intento. Eu e todos aqueles conhecidos vivíamos para o sexo. E por meio dele pressentíamos que **seríamos dizimados** (NOLL, 2008, p.193, grifos meus)

Cabe aqui explorar brevemente a teoria pulsional de Freud, que pode iluminar alguns aspectos acerca de *Acenos e afagos*. Em "Para além do princípio de prazer", Freud (2006) sofistica sua teoria, inserindo a pulsão de morte na dinâmica energética do indivíduo. Para ele, as pulsões de vida e de morte, apesar de se oporem no que concerne a seu direcionamento, não são contrárias em sua natureza. Ou seja: é sua orientação que define se a pulsão será conjuntiva, favorável a Eros, ou disjuntiva, favorável a Tânatos. Em seu estudo, Freud relaciona os instintos de morte como conflituosamente complementares aos instintos de vida; participam, assim, da dinâmica pulsional, sem que se possa quantificar a interferência de Eros e Tânatos. Afinal, trata-se de uma "equação de duas quantidades desconhecidas" (FREUD, 2006, p.67). Ou ainda, como esclarece Garcia-Roza, "dessa forma, *pulsão de vida* e *pulsão de morte* seriam modos de presentificação da pulsão no psiquismo e não qualidades das pulsões elas mesmas" (2008, p.162).

Para Garcia-Roza, o que caracteriza a pulsão de morte é principalmente o fato de ela estar *além:*

> (…) ele próprio [Freud] afirmara que a pulsão de morte e invisível e silenciosa, poderíamos dizer invisível e indizível. Ora, o que está fora ou para além da visibilidade e da dizibilidade, está para além da representação (visível) e da palavra (dizível), portanto o que está para além da *Objektvorstellung* e da *Wortvorstellung*, da representação-objeto e da representação-palavra, fora do aparato psíquico e das suas determinações. Em consequência, a pulsão de morte é o que está "para além do princípio do prazer", para além do próprio aparato psíquico. (2008, p.159)

A pulsão de morte, se vincula, assim, ao *excesso* que verificamos no romance, por convergir, segundo Garcia-Roza, para um ponto além da representação. O fato de a pulsão de morte se situar na esfera do indizível auxilia a compreensão do papel do corpo no romance, conforme discutimos no primeiro capítulo a respeito da linguagem: onde a verbalização não alcança, é o corpo que assume, "sem linguagem até", como diz o

narrador (NOLL, 2008, p.42). Assim, essa pulsão encontra seu modo privilegiado de expressão no corpo, no sexo.

A revisão da teoria freudiana proposta por Lacan ilumina o entrelaçamento de uma atitude afirmativa – da libido e do prazer sexual – com esta inclinação à destruição: em vez de dividir a pulsão, Lacan enxerga uma só força que é ambivalente por definição: "Explico assim a afinidade essencial de toda pulsão com a zona da morte, e concilio as duas faces da pulsão – que, ao mesmo tempo, presentifica a sexualidade no inconsciente e representa, em sua essência, a morte" (1998, p.188). Ou seja, para ele, "a pulsão, a pulsão parcial, é fundamentalmente pulsão de morte e representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado" (LACAN, 1998, p.195).

II. Sobre o conceito de limiar

A ideia de limiar tem origem no campo da antropologia, e foi primeiramente debatida por Van Gennep, que cunhou o termo *liminality* para se referir à condição dos indivíduos que, em ritos de passagem, encontravam-se em uma zona intermediária: não eram mais os mesmos sujeitos que adentraram o ritual, porém ainda não haviam ascendido à transformação desejável e provocada pelo rito. À época da redação de *Ritos de passagem*, de Van Gennep, em 1909, o estudo não teve muita repercussão. Isso só veio a ocorrer na década de 1960, quando Victor Turner, ao tomar contato com o material, identificou a liminaridade em rituais da tribo Ndembu na Zâmbia, e propôs desdobramentos a partir da teoria de Van Gennep.

Em ritos de passagem, Turner observou três diferentes momentos, detalhados em *O processo ritual – Estrutura e Antiestrutura* (1974), em que baseamos nossas observações. No processo ritual, primeiramente ocorre um afastamento da estrutura a que o indivíduo pertence, com o abandono do papel social que lhe dizia respeito. O segundo momento de destaque, que sucede o afastamento, diz respeito ao "limen", ou limiar, a transição. Pode ocorrer, a partir do limiar, a "communitas", formada por indivíduos liminares que partilham sua "não categorização" em relação à estrutura. Na "communitas", que corresponde ao terceiro momento ritual, as relações de parentesco ou de hierarquia perdem sua significação e deixam de se aplicar.

Uma visada moderna da "communitas", mencionada por Turner, seria o agrupamento de indivíduos em comunidades hippies (TURNER, 1974, p.137). A "communitas" emerge na antiestrutura, que diz respeito, segundo Turner, ao presente,

enquanto os valores propagados pela estrutura e sua rígida ordem social remetem invariavelmente ao passado (TURNER, 1974, p.138). A "communitas" depende de liminaridade para ocorrer, porém pode ocorrer liminaridade sem que haja "communitas": ou seja, o limiar é um estado independente, havendo ou não comunhão entre indivíduos.

As aproximações que traçamos entre aspectos de *Acenos e afagos* e conceitos originalmente pensados para sociedades sacralizadas, diferentes do contexto secularizado que se observa no romance de Noll, são feitas com base em afirmações de Victor Turner[93] e Mircea Eliade[94], bem como alguns apontamentos de Mary Douglas[95] e Walter Benjamin[96], pensadores que, de diferentes maneiras, observam a existência de práticas e relações entre sujeito e mundo modernos que remetem ao contexto sagrado.

---

[93] Turner diz, por exemplo, que "Na moderna sociedade ocidental, os valores da 'communitas' estão surpreendentemente presentes na literatura e no comportamento do fenômeno que veio a ser conhecido como a 'geração beat', a que se sucederam os 'hippies', os quais, por sua vez, têm uma jovem divisão conhecida como os 'teeny-boopers'. (...) Embora nosso interesse se centralize aqui nas sociedades pré-industriais tradicionais, torna-se claro que as dimensões coletivas, a 'comunitas' e a estrutura, deem encontrar-se com todo os estádios e níveis da cultura e da sociedade" (TURNER, 1974, p.137-138)

[94] Eliade afirma, por exemplo, que "nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização (...) Algo da concepção religiosa do mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora nem sempre ele tenha consciência dessa herança imemorial" (ELIADE, 1992, p.30); "O que se encontra no mundo profano [e uma secularização radical da morte, do casamento e do nacimento, mas, como não tardaremos a ver, subsistem apesar de tudo vagas recordações e nostalgias de comportamentos religiosos abolidos" (Ibidem, p.89-90); e "(...) a iniciação esá tão estretamente ligada ao modo de ser da existência humana, que um número considerável de gestos e ações do homem moderno ainda repete quadros iniciáticos (...)" (Ibidem, p.100)

[95] Douglas, por exemplo, aproxima a travessia do limiar em rituais com as passagens e transições mundanas e corriqueiras. Afirma ela que

"Van Gennep mostrou como os limiares simbolizam o início de novos estatutos. Por que é que o noivo toma a noiva nos braços para transpor a porta de casa? Porque o degrau, a trave e as ombreiras da porta constituem um quadro que é condição necessária e quotidiana da entrada em casa. Passar por uma porta é um ato banal, mas que pode significar muitas maneiras diferentes de entrar. O mesmo é válido para os cruzamentos dos caminhos, as arcadas, as novas estações, as novas roupas etc. Nenhuma experiência é demasiado banal para ser integrada num rito ou possuir uma significação que a ultrapassa. Quanto mais pessoal e íntima for a fonte do simbolismo ritual mais eloquente será a sua mensagem. Quanto mais o símbolo for colhido no fundo comum da experiência humana, melhor será recebido e mais conhecido será". (DOUGLAS, 1991, p.86)

[96] "Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar)" (BENJAMIN, 2006, p.535).

Gagnebin, ao discorrer acerca do limiar na obra de Walter Benjamin, atenta para a dificuldade enfrentada na tradução, para língua portuguesa, do termo em alemão *Schwelle,* comumente equiparado à fronteira (*Grenze*). Uma das hipóteses para a existência de traduções imprecisas, segundo a autora, é a semelhança fonética entre os termos latinos *limitares* e *liminares,* que pode justificar o entendimento de limite e limiar quase como sinônimos. No entanto, reforça a autora, são duas ideias diferentes (GAGNEBIN, 2014, p.37, e 2010, p.13). Os limites servem para separar, categorizar. Auxiliam o pensamento filosófico e a reflexão, impedindo que os conceitos transbordem um para o outro: organizam, dividem, mantêm ideias diferentes em locais definidos. Assim, eles *determinam* aquilo que faz parte de um conjunto, por exemplo, e aquilo que já deve ser considerado como pertencente a outro.

O conceito de limiar, por sua vez, compreende um espaço e um tempo que configuram uma *zona,* um local de trânsito. E, diferentemente do limite, o limiar não está lá para determinar, mas seu contrário: trata-se de um espaço de indeterminação, por indicar travessia. A margem, enquanto espaço latente, é limiar antes de tocar na fronteira.

Walter Benjamim, em *Passagens,* descreve-o da seguinte maneira:

> Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). (…) O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (2006, p.535)

A ideia de *passagem* expressa por Benjamin ao comentar o limiar se mantém na palavra usada para o termo em francês – *seuil* – o umbral, a soleira da porta, que representa a transição entre dois espaços diferentes. Em inglês, embora o termo *liminality* seja elaborado a partir do latim, a palavra que se refere a limiar é *threshold.* A palavra contém em si a ideia de *thresh* ou *thrash,* que se referia originalmente ao movimento e ao local de remover a casca dos grãos e sementes, indicando, portanto um processo de transformação. Há, assim, considerando os diferentes vocábulos que o designam, um componente dinâmico e processual no limiar, e também um componente estático, espacial, pelo qual se pode efetuar a passagem.

Alexis Nouss apresenta uma reflexão elaborada justamente sobre essas duas propriedades, dinâmica e estática, ao falar sobre o trabalho de tradução como "experiência do limiar, e não da passagem" (2012, p.13). O autor afirma que

> Dizer que a tradução está no limiar significa dizer que o traduzir atrai sobre seu gesto toda a ambiguidade da margem, a indecidibilidade que ela introduz entre o fora e o dentro e, aqui, entre o texto original e o texto traduzido" (NOUSS, 2012, p.18).

A aproximação entre o limiar e o conceito de indecidibilidade é coerente, uma vez que ambos propõem uma suspensão temporária; a indecidibilidade compreende um momento, como o limiar, que precede uma decisão, uma ação no mundo; ou a atribuição de um sentido, no caso da tradução ou da interpretação literária, que pode emergir da zona de indeterminação, na qual os significados também estão em aberto. Em sua dissertação de mestrado *Functions of Liminality in Literature: A Study of Georges Bataille's* Le Bleu Du Ciel, *Julien Green's* L'Autre, *and Assia Djebar's* L'Amour, La Fantasia, Taylor (1998) também articulou as noções de limiar e indecidibilidade. Tanto o limiar quando a indecidibilidade resultam – se superados – em uma nova conjuntura identitária ou política, a qual paradoxalmente toma forma na experiência disruptiva.

As estratégias estéticas que culminam nas frequentes indeterminações no texto de Noll provocam uma experiência de leitura que se dá, ela mesma, como indecidibilidade. Ao prescindir da causalidade e da unidade – da obra e de personagens – *Acenos e afagos* se constrói, em momentos decisivos do romance, como uma zona em suspenso em que, para prosseguir, é preciso, ao menos provisoriamente, *decidir* – ou resignar-se a suspender a decisão, mantendo-se nesta espécie de limiar interpretativo que repercute em polissemia e ambiguidade. As decisões do leitor recairiam principalmente em torno de binarismos sobre os quais incidem as panes identitárias do narrador: vivo ou morto? Homem ou mulher? E, a respeito de seu discurso: delírio ou realidade? Falso ou verdadeiro?

A definição de termos como esses tem relação com o que Douglas comenta a respeito da necessidade de organizar diferentes categorias, salientando que "É só exagerando a diferença entre dentro e fora, por cima e por baixo, masculino e feminino, com e contra, que se cria uma aparência de ordem" (DOUGLAS, 1991, p.8). Os polos mencionados por Douglas ecoam no texto de Noll e, mesmo ante a indeterminação do personagem narrador, continuam atuando, através da simulação do papel feminino. Ao manter no horizonte dos personagens os elementos da estrutura, Noll permite, pelo

contraste, acentuar tanto a indeterminação do personagem, que não pode aderir inteiramente ao espectro feminino, quanto o alcance de concepções sociais historicamente construídas acerca dos gêneros sexuais.

III. Um corredor infinito

Em seu estudo sobre liminaridade, Taylor se debruçou sobre as diferentes acepções do conceito de limiar ao longo do tempo. A autora comenta, a respeito de Turner, que o limiar se torna um "ever expanding concept", se transformando em uma "elongated passage or an unending corridor" (1998, p.19). Taylor cita Firmat[97], que observa que "While for Van Gennep the limen is always a threshold, for Turner it can also be a place of habitation[98]" (FIRMAT apud TAYLOR, p.19). Turner de fato afirma que o limiar pode ser tornar uma espécie vivência – "way of life" –, deixando de ser uma transição efetiva (TURNER, 1992, p.49). Nos textos literários que examina, Taylor nota que "(…) the condition of liminality is not a temporary condition", mas sim uma configuração em que "the liminal phase is elongated to such an extent as to have become a way of life - a kind of existential aporia" (1998, p.27).

Jeanne-Marie Gagnebin, em seu texto "Entre a vida e a morte", verifica na obra de Kafka uma profusão de representações do limiar, nas quais, muitas vezes, se pode notar uma estagnação. Esta configuração do limiar destacada por Gagnebin é semelhante à apresentação do momento de transição como um "way of life", conforme Turner, Firmat e Taylor observam. Para Gagnebin,

> A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, os corredores, dos vestíbulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função. Tenta-se atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar, como se encena na parábola central de *O processo*, "Diante da Lei". Assim, vagamos na obra de Kafka de limiar em limiar, de corredor em corredor, de sala de espera em outra sala de espera, sem nunca chegar aonde se almejava ir e correndo o risco de esquecer o alvo desejado. (2010, p.19)

---

[97] Firmat, Gustavo Perez. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press, 1986

[98] FIRMAT, 1986, p.14

Em *Acenos e afagos*, o limiar também deixa de ser uma passagem para se tornar a condição existencial do protagonista. Há, porém, diferenças no modo como esta posição liminar se configura nas obras de Kafka e Noll. Enquanto em Kafka, segundo a leitura de Gagnebin, o limiar se torna um local de estagnação, em Noll ele preserva seu aspecto processual, mesmo que não leve a uma conclusão. É possível dizer, assim, que em Noll o personagem permanece na expectativa de que a transmutação em mulher se dê integralmente. O personagem diz, por exemplo, "Que eu ainda não era [uma mulher]. Mas chegaria lá" (NOLL, 2008, p.170).

É importante relembrar que, para Turner, o conceito de limiar se relaciona com aquilo que o antropólogo denomina "estrutura" e "antiestrutura" de uma dada sociedade. A posição limiar corresponde a um momento em que o indivíduo não pode ser absorvido pela estrutura, pois as categorias sociais existentes não conseguem defini-lo. Pensar na estrutura permite cotejar novamente a forma como o limiar se configura em Kafka e em Noll. No conto "O caçador Graco", do escritor tcheco, o personagem principal "é simplesmente um estorvo na administração do prefeito, porque não se encaixa em nenhuma categoria administrativa" (GAGNEBIN, 2010, p.21). Ou seja, uma das questões levantadas por este personagem liminar é sua não inserção na estrutura; ao vagar por entre as cidades, ele invade espaços que não comportam figuras de liminaridade. Procura-se o que fazer com este personagem; inseri-lo na ordem é uma questão burocrática e administrativa que se coloca no texto. Para o personagem de Noll, todavia, a posição limiar não procura ser superada, a metamorfose em mulher corre seu curso de maneira autônoma. O incômodo do não pertencimento, do não lugar destinado ao caçador Graco não é compartilhado pelo narrador de Noll ao longo de sua vivência no Mato Grosso – embora se coloque com relação à posição social ocupada em Porto Alegre.

A casa em Cuiabá está, na maior parte do tempo, preservada de interferências externas, configurando um ambiente isolado. Os encontros com outros personagens são escassos. Há pouca atividade comercial no entorno: o engenheiro proporcionava ao narrador "alguns trocados para pequenos luxos, embora sem que houvesse onde gastar" (NOLL, 2008, p.109). Ao tentar comprar carne, o protagonista vê que o matadouro está vazio, "não havia ninguém, parecia fantasma" (NOLL, 2008, p.118). Neste contexto de isolamento, a ordem não participa ativamente da rotina do narrador, embora seja convocada por seu "comportamento feminino" relacionado ao ambiente doméstico. Ao imaginar, porém, um regresso ao espaço público, subentende-se, a um espaço em que haja interação, o narrador elabora:

> Se a esfera diurna me provocasse de fato uma grave solidão, para reagir teria de rasurar a minha função de esposa. Reataria com a independência que o mundo exterior proporciona. Reataria com os espaços públicos, a rua principalmente, onde 'ninguém é de ninguém', como dizia a canção. Nesse retorno ao masculino eu precisaria me fechar em casa, esconder-me da curiosidade malsã dos nativos da localidade. Para eles, eu passaria a ser figura de circo. A mulher que virou homem. Faria a imagem de um transviado que à casa viril regressa, como um bom filho da espécie. Muitos me compariam agora com a mulher barbada. Dessa vez, no entanto, a mulher não só foi acometida de barba, mas se converteu a um homem integral, de cima até embaixo. (NOLL, 2008, p.96-97)

Em *Acenos e afagos*, o polo da estrutura e da ordem é representado pelo espaço da cidade de Porto Alegre. A vivência em Cuiabá, por se dar após a morte o narrador para a sua família, se desenrola alheia às implicações normativas e sociais que o protagonista enfrentava no Rio Grande do Sul. A problemática da inserção social só surge quando o narrador delibera sobre o que fazer caso tornasse a ser homem ou fugisse de Cuiabá. As hipóteses que ele levanta nesse caso – trabalhar em um circo[99] ou se prostituir (NOLL, 2008, p.96-97 e p.128) – dão a entender que um potencial regresso à estrutura ocorreria na marginalidade.

IV. O discurso no limiar: "morada do sonho[100]"

Se atentarmos novamente para o início de *Acenos e afagos*, é possível observar que a narração da lembrança do encontro com o engenheiro na infância já introduz o limiar no texto em três instâncias.

A primeira delas se dá pelo fato de o episódio ocorrer na infância, mais precisamente na puberdade (NOLL, 2008, p.9), ou seja, num período de passagem, considerado por Benjamin (2006) como limiar por definição. Esta conjuntura se associa ao que já comentamos a respeito do "deleite naufragado", ou seja, uma promessa potencial de satisfação que não se completa "no organismo ainda verde" (NOLL, 2008, p.9), e que fica, assim, suspensa entre os tempos do passado – quando ocorre o primeiro

[99] Esta hipótese surge ainda em outro momento do romance: "Seria um razoável profissional de filmes pornôs. (...) No meu caso havia essa indecisão sexual na pélvis como atração extra -, embora, na base do ventre eu já ostentasse o cerne feminino, com direito a clitóris e tudo. Precisava pensar em trabalhar num circo. Quem sabe fosse meu modo ideal de sobreviver?" (NOLL, 2008, p.181)

[100] BENJAMIN, 2006, p.535.

encontro – e do presente ou futuro (da enunciação, ou da hipótese), em que o "deleite" poderia ser completado.

A lembrança é, assim, dinâmica, pois segue propiciando repercussões no presente do narrador. Sua encenação traz ao texto a voz narrativa do adulto e a percepção da criança, sendo que a posição do protagonista oscila entre esses dois períodos[101]. Desta maneira, configura-se pela segunda vez o limiar, pois o discurso narrativo emerge de um local indeterminado, atravessado tanto pela percepção infantil, quanto pela elaboração madura do personagem principal.

O terceiro elemento que traz ao texto a liminaridade na citação utilizada é o fato de a cena inicial se passar no corredor de um dentista. Um corredor não é propriamente um aposento, mas um espaço que leva a cômodos específicos. Pode-se dizer, assim, que, como a soleira da porta, o corredor também se configura como local de trânsito, "zona", como diz Benjamin. As caracterizações acerca da iluminação e da sensação do protagonista de *Acenos e afagos* reforçam o aspecto liminar e indeterminado do corredor, exprimindo uma espécie de continuidade entre espaço físico e percepção subjetiva: "O lusco-fusco do corredor mostrava-se cúmplice daquilo que queríamos desbravar e matar ao mesmo tempo" (NOLL, 2008, p.10).

Benjamin, além de ressaltar o aspecto espacial do limiar, também traz, com a peculiaridade da etimologia traçada para *Schwelle*, a ideia de "morada do sonho" às origens da palavra. Tal afirmação é reforçada quando Benjamin comenta que, na modernidade, os processos de adormecer e despertar se mantêm como as poucas experiências liminares que restam. A afirmação de Benjamin é oportuna para nossa análise, lembrando que o narrador de *Acenos e afagos* sinaliza serem tênues os limites entre a vida e o sonho, conforme vimos ao comentar a respeito do pesadelo que o narrador temia "se transformar em biografia".

São frequentes no texto momentos em que o narrador afirma *acordar*, embora constantemente não chegue a pontuar que adormecera. Isso sugere que a percepção do protagonista esteja impregnada de elementos oníricos, inconscientes. É possível observar alguns exemplos como: "Súbito, o silêncio voltou a reinar. Foi quando senti a mão sobre a minha. Acordei e percebi que a claridade do dia era filtrada pela cortina fechada"

---

[101] "Vamos? Navio no Guaíba?, perguntei. Navio, ele respondeu correndo em direção ao cais, me deixando atrás a lhe implorar, calma, calma, **guri**! (...) Pensei em crescer para estar apto a uma aventura. Até lembrar que eu já estava adulto, e havia alguns anos." (NOLL, 2008, p.19, destaque meu). Observe-se que o uso do verbo "estar", em vez de "ser", para se referir à condição de adulto, indica transitoriedade.

(NOLL, 2008, p.75); “Meu filho é quem sabe manter as aparências. Acordo com um homem enrolado em toalha querendo dizer algo” (NOLL, 2008, p.60); “Foi quando acordei. E estava deitado num leito branco, bem no meio de um salão” (NOLL, 2008, p.78); e “Acordei esfregando os olhos para que as lágrimas não os enevoassem” (NOLL, 2008, p.103), e “Ao acordar na alta madrugada já me sentia absolutamente comprometido com a marcha da rotina” (NOLL, 2008, p.104).

A reiteração do verbo acordar ao longo da narrativa faz com que o que foi narrado anteriormente possa ser constantemente revisto, admitindo-se a possibilidade de se tratar de sonho, de narração que prossegue enquanto o protagonista dorme. Este dado colabora para a diluição da linguagem referencial no romance, uma vez que o sonho se configura em um regime de significações diverso do registro consciente; no sonho, associações insólitas podem ser feitas, e aquilo que é reprimido pode vir à tona.

Conforme mencionamos anteriormente, o narrador de *Acenos e afagos* alude à sua dificuldade de distinguir entre o mundo externo a ele e sua realidade subjetiva. Algumas cenas são particularmente agudas no que diz respeito à configuração de uma espécie de delírio, como a visão de seu filho transformado em lobo, na floresta, e a fantasia bastante detalhada de uma relação incestuosa entre pai e filho. Ademais, a repetição do verbo acordar sem a sinalização de que o narrador adormecera, considerando o fato de que o discurso narrativo prossegue sem apontar claramente esta distinção, admite a interpretação de que o potencial contraste entre “realidade” e “sonho” é *indiferente* para o narrador. De maneira semelhante ao que ocorre com a formulação de hipóteses, suspende-se a hierarquia entre relatar *o que aconteceu, o que poderia ter acontecido ou vir a acontecer, o que se vive, o que se sonha.*

O discurso narrativo não está somente impregnado de componentes oníricos, mas também de outros elementos que remetem a estados alterados de consciência. Estão presentes, no romance de Noll, diversas referências ao desejo e à excitação sexual como momentos de transe, mencionadas anteriormente, e as quais recuperamos para reforçar este ponto: “(...) ninguém se dava conta se era um disparate ou simplesmente uma iniciação ao transe” (NOLL, 2008, p.9); “Vinha-me então esse gosto condenado na boca, gerando mais e mais excitação, o transe até” (NOLL, 2008, p.10-11); “(...) cinco ou seis rapazes se postavam aparentemente à nossa espera, para iniciarem algum rito” (NOLL, 2008, p.24); “(...) meu amigo doava à seita novamente uma ereção faltando pouco para ser completa” (NOLL, 2008, p.27); “Só restava meter a mão no corpo em transe e se incapacitar progressivamente para a dispersões da alma” (NOLL, 2008, p.67); “Ao atingir

no entanto essa fronteira avançada do gozo feminino, percebia que o transe era pouco, eu queria mais" (NOLL, 2008, p.144).

A profusão de expressões que remetem ao transe ritual e religioso sublinha o registro da desmedida e do desregramento, privilegiados no romance. A narração se move, impulsionada pela libido; e atuar de acordo com a libido é, também, *estar em transe*. A narração da cena de agressão do protagonista pelo garoto de programa, já analisada anteriormente, traz as palavras "súplica" e "oferenda", as quais se associam ao campo semântico relacionado ao ritual e ao transe, explicitando a relação entre esses termos e a atividade sexual; e, neste caso específico, com a morte.

É interessante lembrar que, pouco antes do encontro com o garoto de programa, o narrador descobrira-se impotente[102]. Ele comenta:

> 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. Passei a ter fome sem poder curá-la. A minha alma reclama, mas não tenho mais a carne que a traduz" (NOLL, 20008, p.63)

A impotência é tratada pelo narrador como definitiva: "Brochar era um acidente de percurso, esperável em todos os grandes amantes, mesmo os atléticos. Naquela noite, porém, um certo clima no ar me fazia acreditar que não, que isso agora fora algo mais sério" (NOLL, 2008, p.62). Sem possuir mais "a carne que traduz" seu desejo, o narrador se vê confrontado com a impossibilidade de manter relações com sua esposa, e dinâmica vivida até então com seus demais parceiros também é alterada. Assim, é viável dizer que as cenas que antecedem sua primeira morte vêm marcadas, no texto, por um esgotamento. Esta morte do narrador pode ser compreendida como um primeiro ápice do excesso, uma exaustão: aquela conjuntura, aquela vida, sustentadas até então, não poderiam mais se prolongar daquela maneira.

É possível levar em conta tanto a presença de vocabulário religioso no texto, quanto a construção limiar do personagem principal, para a análise desta parte do

---

[102] "Estou pegando fogo e acho que essa será a melhor foda em muitos anos. Monto nela [esposa] certo de que é o momento exato de penetrá-la. No entanto meu pau não sobe. 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. Brochar era um acidente de percurso, esperável em todos os grandes amantes, mesmo os atléticos. Naquela noite, porém, um certo clima no ar me fazia acreditar que não, que isso agora fora algo mais sério, que eu deveria procurar um médico, se quisesse de novo uma ereção absoluta em vez desse pinto murcho de vergonha". (NOLL, 2008, p.62)

romance. A cena de agressão do garoto de programa pode ser entendida como uma espécie de rito de terror, o qual possivelmente resultaria em outra identidade. De fato, o narrador não pode mais se identificar com sua imagem pregressa. No entanto, a posição limiar é mantida, pois não se chega a completar a metamorfose. Embora o narrador afirme em algumas passagens já ser mulher, o foco narrativo oscila, trazendo novamente a marca do gênero masculino, bem como afirmações que contradizem o fato de o protagonista haver concluído sua metamorfose. Lemos, por exemplo, que "eu já tinha me instalado definitivamente em um corpo de mulher" (NOLL, 2008, p.187); porém, posteriormente, o narrador comenta perceber "ainda no meu púbis certa propensão para o galanteio, papel típico da genitália masculina" (NOLL, 2008, p.189), afirmando desejar "renascer na figura de uma fêmea cabal" (NOLL, 2008, p.196), indicando que o processo ainda estaria em curso.

Se a morte pode ser interpretada como uma saída do mundo, operando num registro além do Logos (DUMOULLIÉ, 2007, p.13), então é possível ler a primeira morte do narrador também como sua saída do mundo organizado, que se expressa espacialmente na cidade de Porto Alegre. A subsequente transformação em mulher para viver ao lado do engenheiro age, assim, como afirmação definitiva de Eros como força orientadora do narrador.

V. "Eu já era um homem indiferente ao estado de morte ou vida[103]"

Confrontando sua aparência em transição, o protagonista enuncia: "A minha face árida não tinha volta, nela se verificava que eu era **menos que um cidadão**" (NOLL, 2008, p.173, grifo meu). Morto-vivo e sem determinação de gênero, sem estabelecer contato com o mundo organizado, ele se encontra, assim, em uma situação de exclusão em relação às categorias sociais.

Paradoxalmente, no entanto, ele afirma, duas páginas depois, que "Ao morrer em Porto Alegre, **fiz de mim um cidadão**, pois deixei mulher e filho com alguns bens, como a casa e a fazendola, mais minhas parcas economias" (NOLL, 2008, p.175, grifo meu). Nesse sentido, a morte age retificando a existência transgressiva do personagem e outorgando-lhe, através estatuto de morto, a possibilidade de transmitir seus bens e ter finalmente – perante aqueles que deixou para trás, seu filho e esposa – uma identidade

[103]Ibidem, p.175

fixa e administrativamente reconhecida com relação ao universo representado pela cidade de Porto Alegre. Entretanto, para a realidade da união com o engenheiro, ao transformar-se em mulher no ambiente ermo de Cuiabá, o narrador se despe dos elementos que asseguravam um posicionamento social, sendo, assim, "menos que um cidadão". Neste ponto, o limiar se encontra com o tema da vida mínima, em que ser "menos que um cidadão" é uma possibilidade de existência no regime de escassez. O protagonista segue elaborando sua reflexão neste registro, trazendo o tema da fome ao texto, logo após mencionar a precariedade de sua condição: "Não podia imaginar, nos tempos de Porto Alegre, que eu viria a morrer para ter acesso à fome, essa fome de mantimentos mesmo, essa daqui" (NOLL, 2008, p.175). O sujeito que é "menos que um cidadão" é, assim, alguém no limiar entre a vida e a morte; alguém que vive em condições precárias, em uma vida mínima que não atende às suas necessidades básicas, como a alimentação.

Algumas das reflexões de Adorno em *Minima Moralia* sugerem que a humanidade tem seu valor contraído a questões burocráticas, remetendo à frieza de uma sociedade que passou a administrar seus indivíduos como se fossem objetos passíveis de categorização sistemática, obsoletos na medida em que não respondem mais às necessidades do funcionamento da ordem. No excerto 148 de *Minima Moralia,* denominado "Matadouro", Adorno comenta especificamente a respeito da morte, e inicia dizendo que

> As categorias metafísicas não são apenas a ideologia que recobre o sistema social, mas exprimem em cada caso também a sua essência, a verdade sobre ele, e nas suas modificações incorporam-se aquelas das experiências centrais (2008, p.228-229).

Dessa maneira, Adorno visa imprimir historicidade à ideia de morte, afirmando ser possível compreender a história "ao revés", a partir da observação da morte. Para ele, no passado, a dignidade da morte "equiparava-se à do indivíduo". No mundo moderno, no entanto, esta dignidade é perdida e a morte "vem abaixo", não por crenças relativas ao que poderia vir depois dela, mas devido à "desesperançada fraqueza do aquém[104]", ou seja, das condições de vida terrena. Adorno prossegue, aprofundando seu argumento:

> Quando o indivíduo que a morte aniquila é nulo, desprovido de autocontrole e do próprio ser, então se torna nula também a potência aniquiladora (...) O caráter radicalmente substituível do indivíduo converte praticamente, com inteiro desprezo, a morte em revogável (...)

[104] Ou: "desesperançada falta de vigor do cismundano", na tradução portuguesa de *Minima Moralia* (ADORNO,2001, p.225)

(ADORNO, 2008, p.229)

O indivíduo "nulo" é o sujeito no mundo administrado, participante da "vida danificada" que o teórico expõe em sua obra. A massificação das sociedades, assim, concede à morte seu caráter "revogável", ou seja, faz com que haja certa indiferença, ou desprezo, como afirma Adorno, acerca da morte; perde-se sua dignidade, sua solenidade. Não se lamenta a morte de alguém cuja substituição é prevista pela lógica de mercado: "A sociedade mantém à espera para todo homem, pronto com todas as suas funções, o seu substituto, para quem aquele, aliás, desde logo não passa de usurpador do posto de trabalho, de candidato à morte" (ADORNO, 2008, p.229). Adorno afirma que a morte passa a ser vista como "troca de funcionários", e, portanto, "morrer nada mais atesta do que a absoluta irrelevância do ser vivo natural diante do absoluto social" (2008, p.229). Em *Acenos e afagos,* o protagonista elabora hipóteses acerca do que aconteceria com sua família, uma vez que ele está, ao menos para sua mulher e filho, morto:

> Como voltar a uma mulher que poderia, diante de minha morte, já ter casado com outro? Quem ficaria à testa da fazendola? Meu filho? (...) Mais provável será o novo marido assumir o principado daquele território, fazendo daí uma fonte enfim de verdadeiro lucro. (...) Se o novo marido de minha mulher resolvesse tomar conta da fazendola e extrair da terra o conforto de meu clã, por que não? Afinal, eu não me encontrava morto? (NOLL, 2008, p.98)

Os questionamentos do narrador e suas hipóteses estão em consonância com as reflexões de Adorno, prevendo uma rápida substituição do protagonista, neste caso com relação aos papéis de marido e pai. Como se pode notar, a substituição ainda teria uma vantagem econômica, já que o novo marido teria habilidade para administrar a fazenda, coisa que o protagonista nunca fizera.

VI. "Eu flutuava, sem o peso das determinações[105]"

A configuração limiar do personagem principal, conforme afirmamos, não procura ser superada. Assim como as categorias que o classificam enquanto personagem, também o tempo se mantém em suspenso nesta vivência:

[105] NOLL, 2008, p.145

> Tirei a roupa, sentei no chão em posição de lótus e morri para o intervalo entre a partida dele [do engenheiro] e seu retorno. Os dias que eu atravessasse nesse meio-tempo não poderiam ser relatados. Apenas ocuparei 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. (NOLL, 2008, p.122)

A partida do engenheiro acentua os aspectos relacionados à morte, e o vocabulário utilizado no trecho reproduzido destaca exemplarmente a experiência de estar entre margens: ocupar a lacuna, vivenciar o indizível ("não poderiam ser relatados"), ser tanto homem, quanto mulher. O tempo que transcorre entre as idas e vindas do engenheiro é justamente um "meio-tempo", que se configura como "eternidade", aludindo à perda das referências temporais. A descrição do narrador é fantasmagórica; em posição de lótus, ocupando o intervalo, enquanto seus cabelos crescem e se tornam grisalhos, ele aguarda a volta do engenheiro. O protagonista se "sentia em transição. Não era mais homem, sem me encarnar no papel de mulher"; ele "flutuava, sem o peso das determinações" (NOLL, 2008, p.145).

Refletindo sobre sua solidão e a escassez da vida com o engenheiro, o narrador elabora: "Acudiu-me a ideia de que 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).

Essa "terceira condição" pode ser interpretada como o ponto indeterminado da vivência no limiar, entre a vida e a morte, sem o "peso das determinações", entre o masculino e o feminino. Em *Acenos e afagos*, o personagem, nesta condição, observa seu corpo produzir secreções "mesclando os miasmas do homem e da mulher" (NOLL, 2008, p.169), transformando-se em um indivíduo para o qual a temporalidade não atua de maneira lógica, pois seria possível "morrer antes de nascer", ou seja, ver o "climatério se adiantar à maturidade genital" (NOLL, 2008, p.184). Ele experimenta, assim, a terceira condição de "um ser de sexo inconcluso", cuja indeterminação corporal altera sua capacidade de raciocínio: "o cara de sexo impreciso tende a ser confuso, inoperante, com uma rarefação mental digna de sua indeterminação genital"; (NOLL, 2008, p.197). Em suma, alguém que não sabe se está morto ou vivo (NOLL, 2008, p.78 e p.83).

De um modo diferente, a necessidade de se falar de uma terceira condição aparece em "A terceira margem do rio", conto de Guimarães Rosa, em que o pai do narrador se

ausenta da vida em família, pouco a pouco se tornando uma figura fantasmagórica que habita esta outra margem, inacessível, indefinível.

No romance *A fúria do corpo,* de Noll, a inserção de um parágrafo aparentemente desconexo do enredo principal chama a atenção por descrever drama semelhante àquele do conto de Rosa. O excerto de *A fúria do corpo* em questão apresenta vocabulário semelhante ao utilizado por Guimarães Rosa em seu conto, como as frases "meu pai comia pouco, tão pouco", de Noll, semelhante à utilizada por Rosa: "o que consumia de comer, era só um quase[106]". Também se notam semelhanças entre as frases "meu pai (...) só vulto pela garganta do horizonte", em *A fúria do corpo*, e "ele apareceu, aí e lá, o vulto[107]", em "A terceira margem do rio". Abaixo, transcrevemos a passagem de Noll que se articula com a narrativa de Rosa:

> (...) desde que vi meu pai pela derradeira vez se afastando num barco ao largo do rio Realeza, minha cidade de nascimento, meu pai se afastando ao largo pra nunca mais voltar da pesca, o barco se afastava, se afastava, noitinha, o barco e meu pai cada vez mais só vulto pela garganta do horizonte, foi pescar almas ele dizia (...) meu pai comia pouco, tão pouco que às vezes olhava para a melancia e via ali o mel vermelho do pecado (...) meu pai (...) sumiu ao largo do rio, sumiu, foi sumindo sumindo pra vida eterna pela garganta do horizonte, fiquei na margem acenando pruma coisa que já não era meu pai mas ele me protege daqui, ali na margem tive a certeza que a vida era dor e que não havia salvação nas trevas dos sentidos. (NOLL, 1981, p.29)

Está presente, tanto no conto de Rosa quanto nos romances *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos,* a descrição de indivíduos que se afastam abruptamente da ordem social a que pertenciam. Também são recorrentes, nos três textos, embora configuradas de maneiras singulares, a privação de bens materiais, a apresentação de uma existência que se aproxima da morte e a transformação física dos personagens, ao longo de um tempo que, para os narradores, não é preciso.

Ao se questionar se existiria uma terceira condição, o narrador de *Acenos e afagos* aborda o assunto explorado em *A fúria do corpo,* desta vez assumindo a perspectiva do sujeito que vive a condição limiar. No caso do protagonista de *Acenos e afagos,* esta terceira condição se dá em proximidade constante com a morte, que ameaça tomar definitivamente esta *sobrevida.*

---

[106] ROSA, 2001, p.80
[107] Ibidem

VII. A morte em *Acenos e afagos*

De que maneira o narrador de *Acenos e afagos* encara a possibilidade de sua expiração? Ao recobrar a consciência, após ser agredido pelo garoto de programa, o narrador se encontra em uma maca, onde é examinado: "me abriram o casaco do pijama e passaram certa meleca no meu peito, para fixar alguns instrumentos de auscultar o coração" (NOLL, 2008, p.71). O protagonista se concentra, então, em acompanhar a "envergadura sonora" de seu coração, que parecia "uma percussão metaleira" (NOLL, 2008, p.71). O narrador caracteriza, em seguida, o seu corpo como uma máquina: "Ali [no hospital] não tive dúvida de que eu era nada mais que máquina e que tudo dependeria dos caprichos dessa geringonça. E isso não me entristeceu. Ao contrário, aumentou o meu apreço pela construção insular do corpo" (NOLL, 2008, p.71-72).

A alusão ao corpo como máquina aparece, segundo Schmitt (2017)[108], a partir do século XVIII, momento em que a relação com os mortos foi modificada: com um novo modelo de cemitério, os mortos poderiam então ser visitados – a presença do morto, é, assim, garantida por seus despojos, e associa-se o morto ao *corpo* que está lá, e não mais à alma. Esse processo de secularização vem junto com um grande apego ao cadáver e à sepultura, conforme assinala Schmitt (2017). Daí surgem, também, as primeiras analogias do corpo como máquina. As enciclopédias do século XVIII definiam a morte como "cessão completa das funções do corpo", ou seja, de modo científico, avesso à religiosidade que impregnara o imaginário da morte até então.

Curiosamente, esse cientificismo surge pela primeira vez em *Acenos e afagos* em momento anterior à morte do narrador, correspondendo ao período de seu desencanto com o seminário, e subsequente abandono de sua fé:

> Fui para o quarto sentindo meu coração bater calado: independente do que fizesse da vida, a máquina dentro de mim não falharia antes do tempo. Foi pensando nisso, por aquele corredor gélido, que cheguei a meu quarto sem mais acreditar em Deus. A engrenagem do meu corpo cairia em desuso só quando tivesse de ser. Talvez num fim de tarde, antes do jantar. Quem sabe eu durasse até a manhã seguinte, talvez até

[108] As referências a Schmitt feitas neste parágrafo dizem respeito ao conteúdo do curso *Imagens e imaginários da morte da Idade Média ao século XIX,* ministrado no SESC em 2017. O programa do curso está disponível em: http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/imagens-e-imaginarios-da-morte-da-idade-media-ao-seculo-xix. Acessado em: 08/11/2018.

> o sol do meio-dia. E, enfim, eu era ateu. Não fazia mais parte de um plano cósmico regido por um déspota. (NOLL, 2008, p.14-15)

A frase "independente do que fizesse da vida" representa, no contexto em que é colocada, a descrença na ideia de punição divina. Sua morte se daria independentemente de seu comportamento; não haveria castigo, tampouco salvação. Cabe notar que tal mudança na atitude do narrador é concomitante à sua movimentação física: na travessia do corredor frio, o pensamento se modifica; ao entrar em seu quarto, já é ateu. Que o movimento de travessia esteja ligado a uma modificação nas crenças do narrador é significativo para um romance que destaca com insistência o limiar e as passagens.

O protagonista se vê, assim, sem controle sobre seu corpo: não é nem ele, nem Deus quem define o momento de sua morte, mas o próprio funcionamento corporal. A autonomia outorgada ao corpo, desprendida da vontade manifesta do sujeito, é um elemento recorrente no romance, conforme analisamos ao falar sobre o grotesco, no primeiro capítulo.

Em seguida à elaboração a respeito de seu ritmo cardíaco, convalescendo no hospital, semiconsciente, "às beiras da morte", o personagem imagina:

> 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)

Ou seja, o narrador pensa em deixar algo por escrito, que sobreviva depois de sua morte. A intenção não é levada adiante. Em uma passagem anterior da narrativa, o protagonista também afirmara que um dia escreveria a seu filho uma carta com todas as "coisas melodramáticas" (NOLL, 2008, p.56). Esta carta também não chega a ser escrita. O narrador justifica não levar adiante tais planos dizendo que

> 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. Por mais que me desencantasse rapidamente com um 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)

Neste trecho, o protagonista afirma que, se morresse, deixaria apenas "nítidos frêmitos". O inventário de uma vida, portanto, resume-se, para este narrador, à atividade sexual, confirmando o que o próprio autor do romance afirmara acerca da "epopeia libidinal", ou seja: seres cuja presença no mundo só se justifica mediante o gozo corporal. Há ainda, no trecho reproduzido, duas modalidades de morte a que o protagonista alude: a morte concreta como finitude, expressa pela frase *se eu morresse já*, e a disjunção após o sexo, colocada em *morrer e irromper de novo do mesmo choque elétrico*[109]. A vida que deixa para trás "pequenos frêmitos" se constitui como uma sucessão de arrebatamentos marcadamente efêmeros, dos quais "morrer" e "renascer" fazem parte.

No romance, os dois episódios de morte do narrador acompanham processos corporais diferentes. A primeira morte não acarreta, para o protagonista, largas reflexões sobre o processo físico experimentado. Há breves considerações sobre a dor, ao se referir aos ferimentos; porém, no hospital, o narrador segue se ocupando de fantasias. Ele está "sem autonomia", sonhando com a alta hospitalar; no entanto, pergunta, ao sentir cheiro de flores: "Era meu velório?" (NOLL, 2008, p.72), demonstrando dúvida acerca do local em que se encontra. Observa que "As expressões tanto de meu filho quanto de minha mulher passaram a me fitar como se eu fosse um moribundo mesmo" (NOLL, 2008, p.72). O protagonista empreende esforços para se lembrar "para além ou aquém do garoto de programa", mas "Relembrar seria pedir o impossível de minhas ruínas" (NOLL, 2008, p.73). Já sozinho, sem a mulher e o filho, é que surge "a imagem de dois homens a foder no escuro". Esta "sombria cena" (NOLL, 2008, p.73) passa a acompanhá-lo na estadia no hospital-velório. Assim, apesar da dúvida a respeito de estar convalescente ou moribundo o sexo segue "sobrepujando o resto". A libido, portanto, não o abandona diante da dor ou da morte iminente.

No que parece ser a manhã seguinte, por perceber a claridade entrando aos poucos pela janela, o narrador sente uma mão sobre a sua e reconhece o amigo engenheiro, que

---

[109] É conhecida a expressão francesa "petite mort", para se referir ao orgasmo e ao período imediatamente seguinte, de refração. Bataille articula o erotismo, ao falar da "petite mort", à dilapidação: "(...) a ternura em nada altera o jogo que liga o erotismo à morte. A conduta erótica se opõe à habitual assim como o gasto à aquisição. (...) no momento da febre sexual, nos conduzimos de maneira oposta [àquela da razão]: gastamos nossas forças sem medida e, por vezes, na violência da paixão, dilapidamos sem proveito recursos consideráveis. A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que chamamos de 'pequena morte' o momento de seu paroxismo. Consequentemente, os aspectos que evocam para nós o excesso erótico representam sempre uma desordem". (BATAILLE, 2013, p.197)

voltara a Porto Alegre (NOLL, 2008, p.74): “Olhei-o e senti um calafrio. 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). Acreditando estar morrendo, o apego à vida se dá pela relação não consumada com o engenheiro. Nem a família provoca tal reflexão: “A minha mulher e o meu rapaz continuavam intactos no caroço da memória, mas mesmo eles não me traziam nada mais além de serem meu garoto e minha mulher, mãe dele” (NOLL, 2008, p.74).

Reforçando a atmosfera mortiça, o próprio engenheiro “parecia uma aparição à beira do leito do amigo exaurido”. O engenheiro traz uma oferta de cuidados: tratar do protagonista em sua casa, “no momento em que não havia a menor chance de eu sair do hospital com vida.” (NOLL, 2008, p.77). Da vislumbrada impossibilidade de seguir o amigo, o narrador passa a elaborar hipóteses:

> Acenaria de pijama quando meu amigo engenheiro saísse para o escritório. (...) No inverno, seria melancólico ele partir para seus cálculos cedo da manhã. A cada novo projeto ele me esqueceria um pouco mais. Foi quando acordei. E estava deitado num leito branco, bem no meio de um salão. O salão, vazio. Capela de velório?” (NOLL, 2008, p.78).

Pela segunda vez, portanto, o personagem imagina estar em seu velório. Neste outro ambiente – que não parece mais ser o quarto do hospital – o engenheiro oferece sua mão ao protagonista, e os dois sobem “numa espécie de barranco, não muito alto” (NOLL, 2008, p.78). O narrador, ainda sem entender se está vivo ou morto – e confuso quanto ao motivo da presença do engenheiro – segue seu companheiro, que afirma que iriam a Cuiabá. O narrador não indica ter entrado no carro, porém na página 80 lê-se que ambos desceram de um táxi no aeroporto de Porto Alegre.

Ao longo da explicação que o engenheiro apresenta sobre a morte e a ressurreição do narrador, a qual abordamos no terceiro capítulo, surge um dado inesperado:

> 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. Pronto, lá vinha o tal plano a nos atacar pelas ruas sequestrando tostões e agora nossos cadáveres. (NOLL, 2008, p.83)

Ao longo de *Acenos e afagos,* reitera-se a existência de um onipresente "plano de arrecadação" em prol de uma causa ora brasileira, ora sul-americana, continental. Os pedidos de dinheiro pela causa nacional invadem espaços inesperados, como a sauna, o ermo lago nos arredores de Cuiabá, o hospital. Se, num primeiro momento, as arrecadações dizem respeito apenas a doações em joias e em dinheiro, após sua morte, o protagonista, conforme vimos, é informado pelo engenheiro que seu corpo poderia fazer parte da tal coleta de fundos:

No trecho transcrito, o surgimento de pronomes na primeira pessoa do plural – "nos atacar", "nossos cadáveres" – sugere que a coletividade está ameaçada pelos desdobramentos desse plano continental, não apenas o narrador. O interesse do plano continental passa a ser por cadáveres, inserindo a morte num contexto econômico e de reificação do corpo. Retomando o excerto 148 de *Minima Moralia,* a que nos referimos anteriormente, lê-se que, em algumas representações da "comédia da morte", o cadáver "ainda se assemelha ao homem, mas não passa de coisa, como no filme 'A slight case of murder', no qual cadáveres são incessantemente transportados de um lado para o outro" (ADORNO, 2008, p.230). Na reificação do cadáver, Adorno enxerga uma "humanidade que se tornou tão indiferente à morte quanto os seus membros"; tal conjuntura abriu as portas, segundo o teórico, para "a acolhida da destruição biológica na vontade social consciente", que chega a seu ápice com o extermínio conduzido pelos nazistas (ADORNO, 2008, p.230). A sugestão de rapto e venda de cadáveres para um projeto econômico, presente em *Acenos e afagos,* insere, no texto, esta visão inteiramente desprovida de respeito ou deferência para com os mortos. Reiterando a ausência de dignidade da morte, o narrador de Noll elabora, a respeito de sua situação indeterminada:

> A condição de ex-morto não confere sabedoria, muito menos prestígio. Pelo contrário, pois resta a crença de que esse sujeito durante a morte perdeu um pouco de sua alma. Danificou-a. Vira um zumbi incompleto, brandindo as qualidades de seu esquecimento temporário pelas madrugadas, sem no entanto encontrar alguém que dê guarida e pouso a um fantasma. Não adiantava ele passar a gilete em sua mão para provar que tinha sangue, que continuava vivo. Ninguém queria compactuar com um homem que já tinha provado o gosto inabitável. (NOLL, 2008, p.136)

Ainda que as elaborações do narrador digam respeito às condições específicas de sua morte em *Acenos e afagos,* é possível ler, em seus comentários, descrições que se assemelham à experiência de indivíduos que já passaram por situações-limite. Sobreviver

a condições extremas, tornar-se uma testemunha da barbárie, são situações em que o sujeito se vê como um ser limítrofe; situações em que se pode sentir, assim como o narrador enuncia, a incompletude, o vazio e o isolamento perante aqueles que não partilham da mesma vivência. Enfim, a incomunicabilidade experimentada por aqueles que "brandem as qualidades de seu esquecimento temporário" noite afora, "sem guarida".

VIII. O vínculo entre a morte e o feminino

Menções acerca do feminino e do processo de se tornar mulher aparecem, constantemente, ligadas à ideia de morte no romance. Na página 16, o narrador enuncia: "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). Assim, em um ponto muito anterior aos eventos que levam à sua ressurreição e à modificação corporal, o protagonista estabelece um vínculo entre a morte, o corpo feminino e o amor.

Mecanismo semelhante ocorre quando o narrador, após checar as notícias acerca do naufrágio da embarcação alemã, elabora:

> Se o engenheiro viesse me procurar nessa fase dramática eu deixaria tudo para segui-lo, mesmo com ele assim, enfermo, praticamente sem autonomia física. Eu sentia seu enfermeiro seu único par. Deixaria alguns bens para meu filho e mulher. Ele poderia me querer como homem, como mulher, os dois ao mesmo tempo. (NOLL, 2008, p.55-56)

O trecho antecipa a transformação em mulher, bem como a vida em comum com o engenheiro. Além disso, o narrador fantasia, naquele momento, ser a "enfermeira" do engenheiro; a hipótese de fato se concretiza, lembrando que o narrador ajudara o engenheiro a tratar de um ferimento na perna, em Cuiabá.

Inseridas no disperso fluxo discursivo do narrador, essas frases, bem como a reiteração de outros termos ao longo da narrativa, não têm nenhum destaque, estando perfeitamente em acordo com o discurso do protagonista. Os indícios aparecem no texto misturados à narração de outros acontecimentos, fantasia, lembranças. No trecho a seguir, o narrador rememora acerca de sua infância, retomando a sugestão de se tornar mulher:

> 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)

Ao enunciar tal lembrança, o narrador encontra-se já metamorfoseado em mulher. O foco narrativo se associa, neste momento, a uma visão retrospectiva das circunstâncias de enunciação do protagonista. No entanto, uma vez que não se tem acesso a esta lembrança de forma linear, ela surge no texto como fulguração e, insuspeita, lança novas possibilidades de articulação de sentido na narrativa. A passagem que julgamos mais enigmática, no tocante à conexão entre morrer e tornar-se mulher, estabelece relação com esta memória do narrador em frente ao espelho. O trecho aparece nas duas páginas que precedem tal rememoração, já citada. O narrador elabora:

> 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. Pelo menos a coisa se passava assim durante as visitas de uma jovem senhora que comigo tomava chá todas as tardes. Loira, fria e silenciosa. Ela tinha uma pele parecida com a minha. Clara, algumas sardas. Escondia essa mulher de todos. Ela me visitava desde minha infância. Fina dama, e desde sempre adulta. Durante essas visitas eu levava o dedo indicador aos cabelos, para passá-lo, suspirando em volta de uma mecha. Sempre achei que essa mulher adoraria me ver como sua colega de gênero. Não lhe contei nada a respeito de minha transmutação. Mas tenho certeza que ela percebeu. Nos abraçamos um bom tempo na despedida. Ela me estreitou contra seu peito e só ali pensei na possibilidade de ela ser lésbica. (NOLL, 2008, p.102-103)

A passagem é extremamente perturbadora. O narrador indica receber, desde a infância, a visita de uma enigmática mulher. Sua descrição, fantasmagórica, remete à morte: fria e silenciosa. O fato de esta mulher ser fisicamente parecida com o narrador sugere a leitura de sua figura como um *duplo* do protagonista, duplo em que ele se metamorfoseia ao longo da trama. Há que se atentar para o fato de que, na cena de rememoração acerca da infância, o protagonista cobria seu sexo em frente ao espelho para se ver *mulher*. A escolha da palavra indica expressamente uma figura adulta. Esse dado corrobora a leitura da misteriosa mulher como seu duplo, desde a infância, em frente ao espelho, reforçando a cisão do personagem principal.

Antecipações sobre a morte do engenheiro também podem ser encontradas em outras passagens da narrativa. Analisamos, anteriormente, a reincidência da ideia de envenenamento, que se repete ao longo de algumas páginas da narrativa. O envenenamento, metafórico e literal, é trazido ao texto para se falar das condições dos

dois personagens centrais do romance. Na página 134, anterior à morte do engenheiro, o narrador afirma:

> Agora o penetraria até tirar sangue. Ele não trocaria seu gozo certo, embora no mais das vezes truculento, por uma foda branca, inofensiva, insípida. Eu abalaria esse reinado com a turva ameaça de o meu pau perder o estro em razão de envenenamento no buraco abissal do engenheiro. (NOLL, 2008, p.134)

A atribuição de "envenenamento" ao corpo do engenheiro, além de antecipar sua morte, sugere que o narrador, eventualmente, sucumbiria através da entrega a este afeto duradouro, o que de fato ocorre, pois o processo de decadência corporal do protagonista é intensificado a partir da morte de seu companheiro.

A passagem transcrita pode, ainda, motivar outras interpretações. A escolha da palavra "estro" é significativa. Polissêmica, pode indicar o ânimo sexual – sentido mais objetivo, no contexto em que é utilizada – e também a ovulação, o cio animal. Esta definição, por sua vez, se articula, especificamente no texto de Noll, a ainda outro significado da palavra estro, ou seja: o engenho, a inspiração criativa, poética. Esta aglutinação de significados, todo condizentes com o discurso e as circunstâncias do narrador de *Acenos e afagos*, reforça a hipótese de interligação entre corpo e narrativa. Afinal, já num momento em que o relacionamento dá mostras de desgaste e a transmutação em mulher, em contrapartida, avança, faz sentido que, ao mesmo tempo em que o corpo esteja *pronto para conceber*, uma outra narrativa igualmente esteja germinando – narrativa que só virá se concretizar após sua segunda morte, e a que não temos acesso.

IX. O processo físico da morte no final de *Acenos e afagos*

Analisamos, em momentos anteriores desta tese, a condição liminar do personagem, sua mutação em mulher e sua vida mínima junto ao engenheiro. Os pontos que levantamos sobre o mínimo e o limiar dizem respeito principalmente à indeterminação do personagem principal e ao regime de escassez em que ele passa a viver ao lado do engenheiro. A situação do personagem, porém, se transforma mais uma vez, quando o casal precisa partir rumo ao norte, fugindo da Polícia Federal. O foco desta parte do romance passa a ser o processo de decadência corporal do protagonista, que não havia

sido figurado de modo explícito no romance até então. As duas instâncias, do feminino e da morte, novamente aparecem conectadas no texto.

Esta parte da narrativa tem início na página 129, com o anúncio da fuga. O engenheiro e o narrador, relutante, partem em um helicóptero. O protagonista passa a dar como certo o envolvimento de seu companheiro com o tráfico de drogas. A leitura de uma notícia de jornal a respeito de uma apreensão de ecstasy (NOLL, 2008, p.132) e a visão de uma arma (NOLL, 2008, p.140) intensificam a sugestão de atividades criminosas praticadas engenheiro, embora estas não sejam esclarecidas em definitivo ao longo do romance.

O helicóptero pousa "em plena floresta tropical", "lugar onde o poder policial teria pouca chance de alcançar" (NOLL, 2008, p.133). Na nova morada, pode-se ver "um quarto sem jeito de quarto", num ambiente "onde as temperaturas alcançavam 44, 45 graus"; era um "bafo de fornalha" (NOLL, 2008, p.133-136 e p.158). A menção à temperatura é significativa pois, além de ressaltar o desconforto físico dos personagens, colabora para a descrição da segunda morte do narrador: ao final do romance, lê-se que o narrador sentia "muito frio, em meio aos 45 graus à sombra" (NOLL, 2008, p.200).

No "esquálido lar", "A geladeira mostrava-se vazia, não havia toalhas de banho, nem talheres ou pratos" (NOLL, 2008, p.152-153) e a casa "Parecia flutuante. Era em si mesma uma existência autônoma, com suas dimensões e fronteiras invisíveis" (NOLL, 2008, p.170). Temos, assim, uma descrição fantasmagórica da casa vazia, o que reforça a presença da morte; a penúria física do narrador se inicia com o vazio desta habitação, conforme comentamos, anteriormente, aludindo à intensa fome física vivenciada nesta passagem.

Na "santa pocilga dos amantes", o relacionamento entre o engenheiro e o narrador dá mostras de se esgotar: "algum pendor por ali parecia começar a desistir. Um ranço qualquer" (NOLL, 2008, p.141). Longe da resignação em viver o papel feminino para estar com o engenheiro, expressa tantas vezes de modo sentimental, o que o protagonista sente nesta conjuntura é que

> Aquele cara que eu chamava de engenheiro iria me condenar à sua companhia, num lugar inviável para viver, longe de tudo, léguas. Ele era de fato meu carcereiro. Os dois confinados na selva. Toda a minha velha paixão pelo engenheiro se esvaziava nesse repentino agora. Precisava me sentir liberto desta obsessão que me tornara escravo. (NOLL, 2008, p.148)

Retomam-se comentários sobre o engenheiro, nesta parte do romance, que remetem à discussão do "irreconhecível" segundo Barthes (1985): o engenheiro "já não passava de um traficante mediocrizado" (NOLL, 2008, p.149). O companheiro passa, assim, de alguém cujo "denso suor" (NOLL, 2008, p.90) bastava para garantir a existência do narrador, a um carcereiro, um traidor. O esvaziamento da paixão acompanha, no enredo, a fome física, estabelecendo, desta maneira, um paralelismo entre a desilusão de um amor que servia como "maná de subsistência" (NOLL, 2008, p.113) e a falta de alimentos concretos: a míngua do sentimento amoroso revela a falta e a restrição na concretude do corpo.

Com o desinteresse pelo engenheiro, a libido vai ganhando matizes mais negativos. No trecho transcrito a seguir, o narrador compara o viés obsessivo da atividade sexual a um embotamento perceptivo:

> Eu não aguentava mais o perpétuo inferno da libido (...) Se você contempla a esfregação de fora, sem qualquer envolvimento, periga embarcar em certa síndrome hipnótica, e o fenômeno hipnótico costuma anestesiar o instinto. (NOLL, 2008, p.152)

O protagonista, assim, "Começava a perceber que já tinha gozado o suficiente pela vida afora" (NOLL, 2008, p.156). O esgotamento e a náusea trazidos pelo sexo se integram à descrição do ambiente e da descrição da atividade mental do personagem. O narrador passa a ter alucinações com seu filho, com uma detalhada fantasia de incesto (NOLL, 2008, p.146-147). Imagina vê-lo na floresta como um "lobo feroz", que é posteriormente morto pelo segurança (NOLL, 2008, p.154-160). A atmosfera é atordoante, com o zumbido da "floresta insone", que

> Pulsava sem parar, preparando-se de novo para o inconcebível, talvez. Tudo serpenteava de luz, tanto que me fez lembrar dos comprimidos de LSD, droga que muito ingeri na juventude, chamando-a simplesmente ácido. Eu próprio ondulava. Com o ácido o mundo todo pulsava, por vezes apenas ondulava titubeante. Nessa pulsação poderia ocorrer qualquer surpresa. Que me preparasse então para o apocalipse ou para uma ceia entre calmos anões. (NOLL, 2008, p.159-160)

O comentário acerca da droga reforça o estado alterado de consciência em que o narrador se encontra, estabelecendo uma espécie de continuidade entre sua percepção e o ambiente físico. Contudo, o narrador não tem outra escolha senão ceder ao perpétuo movimento libidinal:

> Hoje eu não possuía programa algum para substituir a minha atribulada atividade carnal. A não ser que o sexo passasse a ser trabalho, não incluindo necessariamente algum deleite. Que eu ficasse empanturrado dessa atividade. Que então, nas horas vagas, eu fosse me afastando do massacre erótico. (NOLL, 2008, p.181)

A frase "hoje eu não possuía programa algum" remete à vivência em Porto Alegre, em que o narrador possuía outras atividades, conquanto estivesse constantemente buscando desvencilhar-se delas. Como se pode notar, consoante à dilapidação presente em sua trajetória, o narrador passa de uma vivência em família, em que o trabalho e a fazenda ocupavam uma parte de sua existência, mesmo que de pouca relevância, à sensação de não ter "programa algum" a não ser dar seguimento ao "massacre erótico". Na vida com o engenheiro em Cuiabá, ainda há a dedicação ao lar para preencher a rotina, e os arroubos sentimentais suplantam provisoriamente o tédio. Após a fuga, porém, desprovido de qualquer outra atividade, resta-lhe o sexo, viver '"do corpo para o corpo alheio", conforme ele já havia enunciado (NOLL, 2008, p.158). O protagonista reitera seu desejo de afastamento das atividades sexuais: "Eu não queria mais foder"; "No entanto não queria mais sexo" (NOLL, 2008, p.164 e p. 174). Apesar disso, seu "corpo como um todo era um órgão genital" (NOLL, 2008, p.195), repetindo a ideia de que não havia outra alternativa a não ser ceder à libido obsessiva.

Nesta parte do romance, o desconforto físico dos personagens se torna evidente; animais e insetos da floresta fazem ruídos e atacam os o engenheiro e o narrador: "Estapeávamos cada um seu próprio corpo, na briga com os insetos. Eu acordava de manhã coberto de pontos vermelhos, inchados. Mas nem para me proteger um pouco usava camisa." (NOLL, 208, p.158), por causa do calor. O narrador afirma: "Esperaria na cama pela Polícia Federal. Ou me mataria antes com a arma do engenheiro. Parecíamos alguma coisa como Hitler e Eva no seu bunker terminal" (NOLL, 2008, p.160). A comparação com Hitler e Eva retoma a cena de orgia neonazista num momento do romance em que a morte dos dois personagens centrais se aproxima. A afirmação a respeito do "bunker terminal", que remete aos momentos finais da derrocada do nacional-socialismo, é reforçada, no romance, pelas menções a apocalipse e hecatombe, fazendo com que a situação do cerco pela Polícia Federal – que não é possível determinar, no texto, se realmente acontecia – seja redimensionada, ganhando proporções hiperbólicas, em vez de dizer respeito somente ao narrador e ao engenheiro.

Na página 166, o engenheiro morre repentinamente. De imediato, o narrador não manifesta tristeza; não faz sequer um comentário sobre a perda de seu companheiro. Por

cerca de quatro páginas, o protagonista fantasia e tece hipóteses sobre uma possível fuga, acompanhado pelo segurança, com quem teria de se aliar em definitivo. O narrador acata as etapas propostas pelo segurança para o enterro do corpo; há frieza e indiferença quanto à morte do engenheiro. Apenas na página 171 o protagonista enuncia: "Toda a mágoa que vinha sentindo pelo engenheiro, nos últimos momentos, se dissipava agora. Eu decididamente não o queria morto". A morte do engenheiro incide em uma intensificação da ruína física do protagonista, que observa seu corpo:

> E enxerguei tudo por dentro do meu organismo. Eu, que sempre tive dificuldades com a biologia. O fígado mostrava-se em péssima situação. Inchado, disforme, com muito pouca disposição para o trabalho. O cérebro, via-se, por seus labirintos sem saída, como em um jogo sádico, o cérebro se desmemoriava em nebulosas raras a passos céleres. (NOLL, 2008, p.176)

Posteriormente, o narrador deseja ritualizar o corpo do engenheiro, se dedicar ao cadáver; apenas depois de havê-lo lavado e celebrado é que

> o enterraria, recuperando de vez o amor que me escapara nas últimas horas. Aliás, o meu desprezo final por ele era a prova em negativo de que a paixão existira de fato. Paixão que voltava agora, nesse exato momento, já em seu culto ao impossível. Eu era um homem tão em despedida quanto o morto. Ele apenas se antecipara. (...) Fazia sentido seduzir o cadáver? Beijei sua boca. (NOLL, 2008 p.183)

O segurança e o narrador enterram o cadáver do engenheiro, e depois dançam em cima de sua cova (NOLL, 2008, p.188). Imediatamente após a cena de dança, o protagonista percebe que seu corpo se tornara hospedeiro de uma forma insólita e grotesca de vida: "Botei a mão (...) qualquer coisa ali no meu entrepernas respondia ao toque lambendo os meus dedos (...) Tratava-se de um pequeniníssimo animal incrustado sob o pentelho" (NOLL, 2008, p.189). Mas não era somente *um* animal:

> O meu novo sexo parecia ser um viveiro de esdrúxulas infracriaturas. Ao atender o chamado de alguma coceira genital, encontro uma microvida em seus primeiros preguiçosos movimentos. Passava os dedos por entre os berçários e sepulturas da minha urbe pubiana, sei lá. Minha pélvis toda era um berçário. Ou cemitério. Meu sexo oferecia um jardim de presenças inusitadas. Algumas doces, outras agressivas a ponto de morder. Soprava meus dedos mordidos e me sentia desafortunado por essa invasão de sentinelas sem horizontes para decifrar. (NOLL, 2008, p.189)

A descrição se detalha, quando o narrador percebe que

> esses seres instransponíveis do entrepernas aparentavam ter a forma de uma íngua diminuta, com um corte de feitio vaginal bem no meio. Esse corte parecia também corresponder à boca do animal. Eram apenas pingos de criaturas e às vezes lambiam a mão que os sondava. Cortesãs. A mão voltava do púbis úmida e morna. 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. (...) Quando não estavam a chupar meu sangue pareciam cagar, devolvendo a meu corpo com o esterco a energia que de mim tiravam. 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. (...) Não poderia mais viver sem que essa biologia mínima continuasse a enaltecer ainda mais a promessa de fusão. (NOLL, 2008, p.190)

O protagonista vai adiante, dizendo que "percebia com meus olhos obsessivos minúcias desse povo acampado no meu púbis. Às vezes pareciam acampar em redes" (NOLL, 2008, p.191). A descrição dos pequenos animais lembra a presença de vermes em um corpo em putrefação, imagem corroborada pelos poros que são "crateras" na superfície da pele do narrador e pelo fato de tais hospedeiros se alimentarem do protagonista. Embora ainda esteja "vivo", a caracterização de seu corpo se assemelha à descrição de um transi[110].

Nesta parte do romance, assim, intensifica-se a indeterminação a respeito do narrador, que expressa em detalhes o estado de seu corpo. Apesar de manter suas funções, caminhar, sentir sede, calor e ter relações sexuais, as imagens convocadas pelo narrador sugerem um corpo em decomposição ou um moribundo. Insistimos, ao longo desta tese, no fato de que o engenheiro desempenha uma função anímica com relação ao narrador. Conforme observamos, o esvaziamento do amor fora acompanhado pelo declínio corporal do protagonista. Uma vez que a invasão dos pequenos animais no corpo do narrador ocorre em seguida ao enterro do engenheiro, seria possível dizer que este corpo, que dá a ver os processos que se desenrolam em um cadáver, sofre a degradação que possivelmente

[110] O termo se origina do verbo em francês "transir", ou seja, "passar" para além. A palavra passou a ser utilizada especificamente para se referir à representação de cadáveres a partir da Idade Média. Os "transis" mostram o processo de putrefação do corpo de maneira explícita. Schmitt (2014) comenta como a produção iconográfica medieval se debruçou sobre o corpo em putrefação, apresentando a morte não como um seco esqueleto, mas a "morte úmida", que se refere ao corpo sendo devorado: dá a ver os processos de debaixo da terra – da "carniça", que é "viscosa, com seus licores fétidos, miasmas e vermes vis" (SCHMITT, 2014, p.108).

está em curso no físico do engenheiro, enterrado. Assim, o corpo do narrador, de certa maneira, encena o processo de decomposição pelo qual o cadáver do engenheiro passa.

Se voltarmos brevemente ao episódio da primeira morte do narrador, será possível verificar a existência de uma dinâmica semelhante, em que o corpo do narrador parece responder àquilo que o engenheiro vivencia. Lembremos, por exemplo, que no momento da agressão pelo garoto de programa, o narrador desconhecia o paradeiro do engenheiro, que poderia, inclusive, estar morto. A aparição de seu companheiro no leito do hospital traz o narrador de volta à vida, metaforicamente, conforme citação que já analisamos[111]. Assim, a descoberta de que o engenheiro estava vivo e voltara a Porto Alegre dá as condições para o reestabelecimento do protagonista. Ao final da narrativa, na parte em que nos concentramos agora, ante a morte do engenheiro, o narrador experimenta em seu próprio corpo aquilo que se passa com seu amante. Tal vínculo entre os dois personagens intensifica a dependência que se verifica na figura do narrador em relação ao engenheiro.

Veena Das (1998), em seu artigo "Language and body: transactions in the construction of pain", fala sobre a articulação perversa entre o nacionalismo na Índia e a violação sistemática do corpo feminino nesse país. As ações violentas contra o corpo feminino têm relação evidente, para a autora, com a posse do território, inclusive levando em conta o simbolismo relacionado à figura da mulher e à gênese de uma nação – relação que ela exemplifica trazendo a seu ensaio textos literários de autores como Sadat Hassan Manto e Tagore. Na Índia, o imaginário traz o corpo da mulher como superfície para a inscrição do nacionalismo (DAS, 1998, p.82-83). A autora relata que o corpo da mulher torna-se um *lar* para uma dor que não é canalizada, mas *tomada* como um veneno. Daí as metáforas de gravidez que surgem acerca da dor; tal percepção, por agônica que seja, é paradoxalmente percebida como agência, na medida em que abre espaço, dentro de um corpo, para a existência deste outro, a dor. (DAS, 1998, p.85). Ali onde a linguagem falha ou é ineficaz – por se tratar da dor indizível, - o corpo acomoda, ainda que agonicamente, e expressa. O discurso silenciado ou impossível de ser manifesto pode inscrever-se no corpo.

Veena Das utiliza conceitos de Wittgenstein para refletir se a dor pode, enfim, residir em um *outro* corpo senão o do enunciador que a sente. Que a dor de alguém possa residir em um outro corpo, diz ela, poderia significar duas coisas. Uma alternativa é que a representação da dor compartilhada exista na imaginação, mas não seja experimentada,

[111] "o amigo engenheiro voltava para ajudar a guarnecer minha memória. Com ele, a vida retornava, a vida e suas funções" (NOLL, 2008, p.79)

caso em que se poderia dizer que a linguagem se articula inadequadamente com o mundo, não sendo capaz de expressar tal conjuntura. Ou, então, a dor de alguém habitar um corpo alheio poderia significar que a experiência da dor clama por essa resposta – demanda esta possibilidade empática, solidária – e que a gramática filosófica da dor seria uma resposta a esse chamado. (DAS, 1998, p.70).

A morte é vivida, em *Acenos e afagos,* neste corpo-transição que caminha para o feminino. Que a morte e o amor escolham um corpo feminino para habitar parece ir ao encontro tanto da articulação de Veena Das – que a morte e a violência se inscrevam num corpo feminino – quanto de Wittgenstein. A resposta para "pode minha dor habitar o corpo de um outro?" é discutida, nessa instância, no romance de Noll, se considerarmos que o próprio corpo é percebido como sendo invadido pela alteridade expressa pelo feminino. Cabe lembrar, com relação a este ponto, que o narrador se refere a seu corpo como um *espaço*, com o uso das palavras "sótão" e "hospedaria", reforçando essa função de realmente dar materialidade às sensações que a linguagem parece não acessar com clareza. Manifestar no próprio corpo a morte do ser amado seria uma resposta física ao luto, indizível, que não se verbaliza. O corpo, assim, se solidariza à dor que a linguagem não pode comportar.

Com seu corpo invadido por vermes, o narrador chega, em companhia do segurança, a um vilarejo isolado, o qual uma criança informa se chamar Nova Amizade (NOLL, 2008, p.192). O local é uma "vila fantasma", e a única pessoa avistada pelo narrador e pelo segurança é esta criança; ninguém mais ao redor. Mesmo extenuado, o narrador desejava "fazer um amor que nos recuperasse da longa caminhada" (NOLL, 2008, p.193), voltando mais uma vez à libido, caracterizada como "sina", inescapável. Apesar disso, o corpo está cada vez mais fragilizado:

> Ambos tínhamos arranhões pela cabeça, braços, pernas -, resultado da natureza hostil. A travessia da selva nos deixara feridos. Mas não podíamos correr o risco de buscar socorro em hospitais inexistentes em alguma cidadezinha. Eu tinha sido mordido por um inseto de dimensões absolutamente enormes, tamanho de um sapo talvez. Mas voava com asas transparentes e miúdas, qual libélula. (...) Quando eu andava a ferida e doía. (NOLL, 2008, p.193)

A sugestão de que um pássaro estaria rondando o segurança e o narrador alude à proximidade da morte, pela associação com um abutre: "Uma ave grande planava muito baixo, bem próxima. Ia e vinha. Parecia nos sondar" (NOLL, 2008, p.195). Na vila

fantasma de Nova Amizade, os personagens vão em busca de água em um bar, aparentemente administrado pelo garoto que haviam encontrado anteriormente. O segurança vai ao banheiro e o narrador, ao procurar por ele, surpreende-o junto do garoto, em conjuntura erótica; em seguida, resolve seguir caminhando sozinho:

> Entranhei-me pela selva. Naquela tarde os animais pareciam agitados demais. A excitação era sim demasiada, chegava a estontear. Perfurava os meus ouvidos com algum vaticínio certamente impronunciável fora da esfera animal. Os mosquitos faziam refeições e refeições à custa do meu sangue. (NOLL, 2008, p.197)

Devorado pelos vermes e pelos insetos, ferido e acompanhado da ave que o circunda, o narrador, sem perceber, volta à cova do engenheiro, onde, "Como um anjo dos cemitérios, eu inclinaria a cabeça a contemplar na cova um espaço que parecia me libertar da viuvez" (NOLL, 2008, p.197).

> Meu corpo latejava em ferida. Àquela hora eu já mancava. O pé, mais e mais inchado. (...) Vai daí a sensação de uma dor omissa, que se escondia atrás do peito para se ocultar. A dor envenenava calada, alheia a qualquer ritmo, inóspita para se tentar descrevê-la com algum tino verbal. Eu me sentia morrer. Então vomitei apoiado num tronco. Enquanto vomitava, percebi formigas invadindo meu pé em estado de miséria. Foi quando coloquei a mão no peito e senti as batidas. Fora do ritmo vicejaria o apocalipse do corpo e de tudo o mais. (NOLL, 2008, p.198)

O vômito, assim como a metáfora da dor que *envenena*, retomam a morte do engenheiro, repetindo os elementos presentes na cena de seu falecimento. O narrador é, então, alvejado pelo segurança do engenheiro:

> De súbito sinto um impacto quente nas costas. Não me vinha dor nem nada. Mas cada vez mais calor. A impressão era de que eu estava ardendo em chamas. Virei-me para trás e, em meio aos tons carregados do verde tropical, visualizei a face insondável do segurança. Sim, ele trazia a arma na mão. E tinha me acertado. Caí de bruços. Perto de minha fisionomia sobre as folhas secas, uma cobra preparava um bote. Perguntava-me se eu teria tempo de ver a cor do meu sangue. Ou então se meu sentido da visão não se dissiparia antes. Eu via aquela cobra tão próxima que para mim ela já tinha um ar doméstico. Era como se eu me encontrasse tão inserido na floresta que nada que fizesse parte dela poderia me ameaçar. Estava pacificada com todo o entorno, mesmo que abatida pelo segurança a poucos passos. (NOLL, 2008, p.199)

A cena do disparo contra o narrador leva ao ponto máximo a fusão com o ambiente da floresta, que já se anunciava ao longo desta parte do texto. Esta pacificação final com o entorno também remete ao corpo devolvido à terra, aos despojos mortais absorvidos por ela. O narrador começa a sentir frio, mesmo aos 45 graus à sombra (NOLL, 2008, p.200). É atingido mais duas vezes pelo segurança, que em seguida abre uma cova para enterrar o narrador (NOLL, 2008, p.204). O comentário final acerca de sua morte encerra a narrativa: "Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim...,eu começaria a viver..." (NOLL, 2008, p.206).

O final, enigmático, postula a ambiguidade da morte do narrador: mesmo sendo atingido pelo segurança três vezes, e se sentindo morrer, o protagonista afirma que "começaria a viver". É possível enxergar, assim, esta segunda morte como uma possível abertura à hipótese de uma nova história, à qual o leitor não terá acesso. Assim como a primeira morte levou à vivência como mulher ao lado do engenheiro, esta poderia apresentar ainda outros desdobramentos. De fato, ao longo das páginas que sucedem o primeiro tiro, o narrador se pergunta se continuaria a viver, se seria possível uma outra vida com aquele corpo. Outra hipótese é de que esta segunda morte efetivamente o aniquile e que sua reflexão se dê em um estado delirante[112]; afinal, o protagonista já tinha sua percepção comprometida após a fuga, conforme vimos em diversas citações.

Este final, com potencial para variadas interpretações, sugere que a morte pode ser uma abertura a outra narrativa. Aquilo que se narra não ganha unidade a partir da morte: fragmenta-se e dá abertura à continuidade do ato de narrar. Para essa hipótese, essa narração poderia constituir uma resistência[113]: resistência ao esquecimento e à aniquilação: "O único consolo seria a minha resistência já quase na extremidade das horas. (...) Sentia como se houvesse meio mundo no corpo a me representar ali. Isso sim parecia um consolo: levar para a cova uma espécie de consulado dos vivos" (NOLL, 2008, p.200).

---

[112] Além das ideias centrais com que trabalhamos ao longo da tese, é possível, ainda, pensar em outra alternativa de interpretação: a partir dos índices de indeterminação atribuídos ao engenheiro – o fato de ele ser uma "aparição" no hospital, de o protagonista só vê-lo após sua própria morte, seu "silêncio mineral" e sua constante ausência na casa em Cuiabá, entre outros, sugerem a possibilidade de que o engenheiro tenha, de fato, morrido no naufrágio do submarino; nesta chave, tudo o que é relatado a partir da estadia do narrador no hospital poderia ser visto como um elaborado delírio que antecede a sua morte.

[113] O narrador repete a ideia de resistência ao dizer que "vivia por um fio, mas de algum modo resistia" (NOLL, 2008, p.203).

Considerações finais

Eu quando escrevo fico pensando: "Essas coisas não se dizem! Não devem ser ditas". Não. Vamos dizê-las, sim.

João Gilberto Noll

João Gilberto Noll foi um autor que, ao longo de sua carreira, se dedicou com entusiasmo a variadas atividades relacionadas à literatura, mostrando-se extremamente comprometido com o debate público em torno de seus livros. Apesar da imagem solitária comumente vinculada ao escritor, o engajamento de Noll com a "comunidade interessada em literatura[114]" foi notável: o escritor ministrava oficinas literárias, foi professor e participou de diversos projetos e eventos. Alguns deles foram *O escritor por ele mesmo* (1997), do Instituto Moreira Salles, *Encontros com o professor* (2011), da rádio CBN, e *Autores em cena* – Itaú Cultural (2012), em que foi apresentado o espetáculo *Solidão Continental*, baseado em seu livro homônimo. O autor também esteve presente na *Flip* (2008 e 2011), na *Fliporto* (2012), e foi homenageado no 6º *Festival do conto*, em Florianópolis (2016). Noll acumulou cinco prêmios Jabuti, pelas obras *O cego e a dançarina*, em 1981, *Harmada* em 1994, *A céu aberto*, em 1997, *Mínimos múltiplos comuns*, em 2004 e *Lorde*, em 2005.

Nas entrevistas citadas ao longo desta tese, notam-se manifestações de interesse, por parte de Noll, em estabelecer pontos de contato entre sua ficção e a obra de outros autores. Clarice Lispector é um nome recorrente, citado como influência e referência de modo elogioso. Noll encontrara, na obra da escritora, semelhanças com sua própria maneira de escrever.[115]. O escritor também demonstrou, nas entrevistas consultadas, disposição para dialogar a respeito da construção de suas narrativas. O autor, que se dizia um "escritor de linguagem" e não um "escritor de tramas[116]", gozava de prestígio junto a críticos e escritores. Conforme citamos na introdução desta tese, Schollhammer (2009, p.32) considera-o "intérprete mais original" dos sentimentos contemporâneos de perda; José Castello, por sua vez, afirma que Noll era "um gênio", "o maior narrador vivo da literatura brasileira, sem chance de comparação com ninguém[117]".

Temas caros a Noll, o homoerotismo e a vivência de uma sexualidade alheia a ditames morais percorrem sua obra. A tematização de corpos que se expressam fora dos

---

[114] Expressão utilizada em artigo de Joca Reiners Terron, disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/07/1903186-joao-gilberto-noll-e-as-letras-como-promessa-de-encontro-com-o-outro.shtml. Acessado em: 20/11/2018.

[115] Falando sobre a presentificação em sua obra, Noll comenta: "É muito importante você presentificar. (...) Quem fez isso magistralmente no Brasil foi Clarice Lispector". (MACIEL, Pedro. O iluminista das sombras.) Artigo disponível em: http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8891&portal=cronopios. Acessado em: 21/11/2018.

[116] *Jornal Rascunho.* Disponível em: http://rascunho.com.br/joao-gilberto-noll/. Acessado em: 21/11/2018.

[117]Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,colegas-lamentam-a-morte-de-joao-gilberto-noll-e-nao-poupam-elogios-a-sua-obra,70001718730. Acessado em: 21/11/2018.

padrões de uma conduta conservadora e repressora pode ser vista em muitos de seus livros. A sensação de ser estrangeiro, de não pertencimento, é recorrente para os personagens centrais de suas narrativas, e a efetiva condição de estrangeiridade se apresenta de modo contundente em *Lorde* e em *Berkeley em Bellagio.* Noll reúne como personagens de seus livros moradores de rua (*A fúria do corpo),* indivíduos reclusos em instituições para tratamento de saúde mental (*Harmada*), homossexuais no conservador ambiente militar (*A céu aberto*), entre outros; em suma, sujeitos marginalizados, homens sem ocupação definida, frequentemente em movimento.

Ao longo desta tese, nosso intuito foi analisar, no romance *Acenos e afagos,* elementos formais e temáticos que contribuem para a indeterminação no texto. A indeterminação atinge elementos centrais da narrativa, como a construção do enredo e do personagem principal. Conforme foi possível verificar, predominam, na constituição do narrador, a lacuna, a incerteza, a cisão e o descentramento. A articulação dos eventos no texto prescinde da causalidade, fazendo com que o romance seja, nos termos de Eco (1991), uma "obra aberta" a interpretações plurais, através da leitura.

Os assuntos centrais de *Acenos e afagos* aparecem também em outras obras do autor. Fizemos referência, por exemplo, ao conto "Alguma coisa urgentemente" cuja configuração em torno da ausência apresenta pontos em comum com o mesmo tema em *Acenos e afagos.* A morte e a transformação em mulher, que consistem em eventos relevantes do enredo, ecoam notadamente em *A céu aberto,* uma vez que um personagem, irmão do narrador deste romance, igualmente passa por uma metamorfose corporal. Os romances *Acenos e afagos* e *A fúria do corpo* também apresentam afinidades, lembrando que as semelhanças entre as duas narrativas foram, inclusive, apontadas pelo próprio autor[118]. Tais dados reforçam a preocupação de Noll em retratar, em sua obra, o corpo, a sexualidade, a solidão e os relacionamentos interpessoais, tópicos que aparecem nas narrativas ora mencionadas.

Alguns aspectos formais do texto de Noll foram destacados em nossa leitura, perfazendo uma comparação com um modelo convencional de romance, a partir de *A ascensão do romance,* de Ian Watt. Teorias de autores como Adorno, Rosenfeld e Benjamin participaram desta argumentação, através da exposição de algumas características acerca do romance moderno. São centrais, no romance de Noll, à luz das

---

[118] http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/ Acessado em 15/09/2018

teorias mencionadas, elementos como a posição do narrador, a construção do tempo narrativo, a renúncia ao regime realista e a ausência de linearidade do texto. Verificou-se, também, a fragmentação no romance, atentando para sua particularidade, a narrativa em um só bloco.

Observamos, em seguida, questões relativas ao discurso do narrador, principalmente no que diz respeito à elaboração de hipóteses e especulações. Foram destacadas, nesta passagem da tese, as construções sentimentais do protagonista, as quais permitiram uma aproximação com o texto de Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso.* Atentou-se, posteriormente, à dinâmica entre os dois personagens centrais, bem como a suas características individuais. Neste ponto, argumentamos que o personagem principal, apesar de sua posição de destaque no romance, não possui a agência comumente concedida a protagonistas de narrativas. Este aspecto corrobora, mais uma vez, a indeterminação: sem controle sobre suas ações e sobre os acontecimentos que narra, o protagonista não pode antecipar os desdobramentos de seu relato, nem apreende os possíveis sentidos dos acontecimentos que busca narrar. Com isso, constrói uma narração permeada por questionamentos, hesitações e contradições.

Elaborações do narrador acerca da vida mínima foram analisadas, observando como elas se relacionam com a rotina na casa em Cuiabá. Os elementos que dizem respeito ao mínimo remetem, no romance, à ideia de morte, através da escassez e da precariedade às quais o tema se articula. A morte e o subsequente ingresso do narrador no âmbito feminino, por sua vez, participam da configuração limiar do protagonista. Buscamos, ao articular esses elementos no texto, incorporar à análise conceitos que permitem delinear aspectos sobre o protagonista de *Acenos e afagos* para além de sua econômica caracterização no texto. A aproximação dessas categorias – a vida mínima, a morte, o feminino, o limiar – se dá por associação, observando a incidência, no romance, de escolhas lexicais semelhantes em diferentes momentos da narrativa, e de episódios que se vinculam a essas instâncias, permitindo sua articulação. Assim, elementos que julgamos relevantes na construção do personagem principal não se apresentam, em *Acenos e afagos,* de maneira evidente.

Um dos desafios de se falar de uma obra que não corresponde inteiramente a seu gênero tradicional, porém que a ele se filia, como *Acenos e afagos,* consiste justamente na delimitação de vocabulário crítico que escape da negatividade, isto é, que vá além de dizer aquilo que a obra *não é.* Em nossa pesquisa, julgamos que conceitos como o limiar, a situação-limite, o excesso e a fragmentação são produtivos para a interpretação e a

análise desta obra de Noll, e podem também se mostrar relevantes para o estudo de outras produções contemporâneas. Esses conceitos não dizem respeito a categorias estanques, e não são exclusivamente adotados pelos estudos literários. Ao serem incorporados ao vocabulário crítico, podem indicar afinidades entre diferentes autores e obras, e assim, passar a compor um repertório produtivo para a análise e interpretação de narrativas.

O texto de Noll apresenta uma forte relação entre tema e forma, na medida em que os aspectos formais de sua narrativa estão em consonância com os assuntos tratados: o tema do vazio, por exemplo, se articula às elipses e ao discurso sentimental, que exalta o ser amado, mas que carece de profundidade, razão pela qual o caracterizamos como inautêntico. A fragmentação corporal e a cisão do sujeito, assuntos também trabalhados no romance, repercutem na descontinuidade da forma. A narração descentrada, não-cartesiana, elemento estético do texto, se relaciona, no plano temático, com o deslocamento do local da decisão para o corpo e para o desejo, em detrimento da racionalidade. A dificuldade de o narrador estabelecer limites entre subjetividade e exterioridade, por sua vez, se reflete na maneira de narrar os acontecimentos, provocando, desta forma, uma diluição de fronteiras entre fatos narrados e discurso onírico ou delirante.

Os temas trabalhados a respeito do romance *Acenos e* afagos – a morte, o corpo, a alteridade, a discussão acerca do feminino – bem como algumas características formais da narrativa de Noll – a fragmentação, o excesso, a não causalidade – podem motivar pesquisas acerca de outros escritores, os quais possuem semelhanças com os assuntos tratados pelo autor. É o caso de Clarice Lispector, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, entre outros. Nesta tese, mencionamos, dentre outras aproximações, a construção de uma figura andrógina, em Lispector, a fragmentação, em Hilst, o tema do mínimo, em Abreu e a construção de discursos midiáticos, em Carvalho, como alguns índices passíveis de comparação com a obra de Noll. O intertexto com *Bom-Crioulo*, de Caminha, permite entrever tópicos reincidentes em prosas de ficção distanciadas temporalmente, sugerindo a permanência e a relevância de questões, como o homoerotismo, que se mantêm no horizonte da produção literária brasileira.

Outro ponto para o qual chamamos a atenção ao longo deste estudo foi a peculiaridade da construção do tempo narrativo, um fator fundamental para a construção da indeterminação no romance. O modo como as hipóteses são formuladas ganha destaque, permitindo que temporalidades distintas colidam e se impliquem umas nas outras. Este é um dado que, conforme foi possível verificar, articula um uso singular de

tempos verbais na narração do romance, de modo a preservar a ambiguidade com relação ao período narrado pelo protagonista. O deslizamento das hipóteses para o presente ou para o futuro no modo indicativo, associado às constantes rememorações do narrador, que expressa incerteza quanto àquilo que aconteceu, reforça a interpelação dessas diferentes instâncias temporais. A indeterminação se articula com outros componentes da narrativa, como a incerteza, a ambiguidade, o antagonismo constitutivo do narrador, sua falta de compreensão e de segurança quanto ao passado individual e coletivo e sua ausência de clareza quanto a possibilidades e perspectivas relacionadas ao futuro.

Nesse sentido, o romance *Acenos e afagos* se propõe a reviver, reescrever e reexaminar as fraturas e lacunas da memória, não com o intento de dar-lhes sequencialidade, mas como a imposição de um gesto narrativo que faz do passado matéria pulsante no presente. Ao rebelar-se contra a morte, fazendo da narrativa uma forma de resistência, o narrador pode contar uma nova história; alternativamente, pode modificar a perspectiva sobre uma história já narrada diversas vezes. Face ao contexto de produção deste trabalho, em que a ameaça do fascismo novamente eclode no presente, justificam-se a leitura e a interpretação de obras como *Acenos e afagos*, que mostram que a inscrição da história nos corpos carrega, através do tempo, a tarefa de se lidar com a barbárie e a destruição não superadas – e tampouco suficientemente narradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de João Gilberto Noll

Acenos e afagos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

A céu aberto. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

A fúria do corpo. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

A máquina de ser. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Berkeley em Bellagio. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Harmada. Rio de Janeiro: Record, 2015.

Hotel Atlântico. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995

Lorde. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Mínimos, múltiplos, comuns. Rio de Janeiro: Record, 2015.

O cego e a dançarina. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

O quieto animal da esquina. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

Solidão continental. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Obras de ficção de outros autores

ABREU, Caio Fernando. **Lixo e Purpurina**. In.: _____ . *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002

ALBAHARI, David. *Leeches*. Houghton Mifflin Harcout 2011

ALENCAR, José de. *Iracema.* São Paulo: Ática, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Vida menor**. In.: _____. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AQUINO, Marçal. **Impotências.** In.: *As fomes de setembro.* São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991

_____. **Renda-se Bob Mendes, você está cercado.** In.: *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos.* São Paulo: Geração Editorial, 1999.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* São Paulo: Ática, 1996.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário do hospício. O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Editorial Anarama: 2000.

CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ÉNARD, Mathias. Zone. Open Letter, 2010.

HILST, Hilda. Rútilo Nada. In.:Rútilos. São Paulo: Globo, 2003.

KAFKA, Franz. **O caçador Graco**. In.: *Narrativas do espólio*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O processo*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KUCINSKI, Bernardo**. O velório**. In.: *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

LISPECTOR, Clarice. **Amor.** In.: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.

_____. *A via crúcis do corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **Onde estivestes de noite.** In.: _____. *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985

_____. **Restos do carnaval**. In.: _____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *Todos os contos de Clarice Lispector*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991b.

MCCORNACK, Mike. *Solar Bones*. Canongate, 2017.

MOYA, Horacio Castellanos. *La diabla en el espejo*. Ediciones Linteo, 2011.

PEREC, Georges. *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation.* Paris: Fayard, 2011.

PLACE, Vanessa. Dies: a sentence. Les Figues Press, 2005.

ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In.: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Artigos e obras teóricas e críticas:

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. *In Search of Wagner*. Londres: Verso, 2005

_____. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida lesada. Trad.: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
.

_____. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In.: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte.* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **O que é o contemporâneo?** In.: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente: da Idade Médica aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

_____ . *O homem diante da morte*. Editora da Unesp, 2014.

AVELAR, Idelber. **João Gilberto Noll e o fim da viagem**. In.: *Travessa*, Revista de literatura n.39. Florianópolis, jul-dez 1999, pp.167-192.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BARBIERI, Teresa. **Percurso desbussolado.** (P)refácio. In.: NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995

BARTHES, Roland. *Fragments d'um discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedido de* A noção de despesa. Lisboa: Fim de século, 2005.

_____. *O Erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
BATES, David. **Crisis between wars: Derrida and the origins of undecidability.** In.: *Representations*, Vol. 90 No. 1, Spring 2005; (pp. 1-27)

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In.: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In.:_____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Experiência e pobreza. In.: .:_____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989

Sobre o conceito da História. In.: .:_____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Campinas Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise.* São Paulo: Ed.34, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, Alfredo. **Acaso e necessidade**. In.: *Céu, inferno***.** São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. Comentário sobre *Acenos e afagos* na matéria *20 livros em 20 anos.* In.: Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=820. Acessado em: 22/08/1985.

BROOKS, Peter. Narrative in and of the law. In.: PHELAN, James e RABINOWITZ, Peter J. A Companion to Narrative Theory. Blackwell Publishing: 2005.

_____. The melodramatic imagination. Balzac, Henri James, Melodrama and the Mode of Excess. Yale University Press: 1995.

BRUM, Eliane. **Bolsonaro e a autoverdade** (16/07/2018). *El país*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/16/politica/1531751001_113905.html Acessado em: 28/10/2018.

CALLADO ,Maria Amélia Castilho Feitosa. *A arquitetura musical em Acenos e afagos*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros: 2014.

CAMPOS, Gleidston Alis Mendes de. Protagonista-protótipo: o individualismo contemporâneo em "O quieto animal da esquina", de João Gilberto Noll. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais.

CARNEIRO, Flávio. No país do presente. Ficção brasileira no início do século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

COUTO, João Luiz Peçanha. *O eterno selo: morte e narrativa*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

CUNHA, Lauro Pereira da. **Índios Xokleng e colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (século XIX).** Porto Alegre: Evangraf, 2012.

DAS, Veena. **Language and body: transactions in the constructions of pain**. In.: *Annual Review of Anthropology*. Vol 17, 1998, pp. 171-195.

DAVIES, Douglas. *A brief history of death*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

D'LUGO, CAROL CLARK. **The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form.** University of Texas Press, 1997.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DUMOULIÉ, Camille Marc. **Tudo o que é excessivo é insignificante**. Revista *Tempo Brasileiro*, 169, p.11-30, abril-junho 2007.

EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Blackwell Publishing: 2007.

ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001

ENDO, Paulo. **O consumo de imagens violentas: pacto e alienação**. In.*: Psicologia Clínica* 18.1. São Paulo, 2005

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. **Plenitude e carência: a dialética do fragmento**. In.: *Revista Litteris*: Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

Firmat, Gustavo Perez. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press, 1986.

FORTES, Isabel. **A dimensão do excesso: Bataille e Freud**. *Revista Ágora* vol. XVIII, n.1 p.9-22. Rio de Janeiro: janeiro-junho 2010.

FRANCO, Clarissa de. **A crise criativa no morrer: a morte passa apressada na pós-modernidade.** In.: *Revista Kairós* n. 10(1), pp. 109-120. São Paulo, junho de 2007.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In.: *Edição Stantard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. **O estranho**, In.: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGLIANONE, Isabella. Resenha de *A filosofia do como se*, de Hans Vaihinger. Disponível em: https://obenedito.com.br/filosofia/. Acessado em: 03/11/2018. Acessado em: 03/11/2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In.: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____ . **Entre a vida e a morte**. In.: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio, (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

_____. *Limiar, aura e rememoração.* São Paulo: Ed, 34, 2014.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana volume III.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GUILLOT, Éric. **Da agressividade à pulsão de morte.** In.: *Almanaque On-Line da Psicanálise. Revista On-line* Ano 8, número 14, Janeiro-Junho 2014. Disponível em: http://almanaquepsicanalise.com.br/da-agressividade-a-pulsao-de-morte-2/. Acessado em : 08/11/2018.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In.:_____. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime. **A interpretação do rastro em Walter Benjamin**. In.: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b.

_____. **A narração em *Acenos e afagos,* de João Gilberto Noll**. In.: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Escritas do eu. Introspecção, memória, ficção.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. **O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos de teoria da literatura contemporânea**. In: *IV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Literatura e Diferença. Anais.* São Paulo: ABRALIC, 1995. p. 425-428.

_____. **O conto contemporâneo: Marçal Aquino, Bernardo Carvalho e Beatriz Bracher.** In: GOMES, Gínia Maria. (Org.). *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre Literatura Brasileira.* 1 ed. Porto Alegre: Libretos, 2012(c), v. , p. 285-296.

_____. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. In.: *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane,* 2, pp. 199-221. Milão: 2012(a).

_____. **Um pai sem seu filho: O velório, de Bernardo Kucinski.** Palestra organizada pelo Grupo de Crítica Literária e Psicanálise - Departamento de Teoria Literária e literatura Comparada e pela Área de Literatura Brasileira o Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

_____. **Uma hipótese de ligação entre Carlos Drummond de Andrade e a poesia brasileira contemporânea: a "Vida menor"**. In.: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 27. Brasília, jun-dez 2006.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. In.: *Revista Teresa* n.2, p.10-67, 2001.

HAKOLA, Outi & KIVISTO, Sari. *Death in literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

HARTMAN, Giuliano. *Vida fluída e escrita perversa: a questão identitária em A céu aberto de João Gilberto Noll*. Dissertação de mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011.

HILL, Leslie. *Blanchot: extreme contemporary*. London: Routledge, 1997.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente. S**obre o paradoxo da aura e do vestígio.** In.: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

JIMENEZ, Michele de Oliveira Ressurreição *e* Acenos e afagos. *Um estudo da masculinidades em Félix e João Imaculado.* .Dissertação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2011.

JÚNIOR, Jurandyr Nascimento Silva e BESSET, Vera Lopes. Violência e sintoma: o que a psicanálise tem a dizer? In.: **Fractal:** Revista de psicologia volume 22, número 2, p.323-336. Maio/Agosto 2010.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. *Escritos***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Deatriz Viterbo Editora, 2007.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude**. A eficácia simbólica**. In.: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **O nazismo no Rio Grande do Sul**. In.: *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul.* São Paulo: Editora UNESP, Editora Cultura Acadêmica, 2009. Disponível online em: http://books.scielo.org/id/kkf5v/pdf/luvizotto-9788579830082-07.pdf. Acessado em: 20/11/2018.

MACIEL, Pedro. **O iluminista das sombras**. Artigo disponível em: http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8891&portal=cronopios. Acessado em: 21/11/2018.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campina: 1993.

MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum***.** Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015

_____. **Imagens do corpo em Clarice Lispector e João Gilberto Noll**. In.: *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 31: A experiência do confinamento, jan.-jun. 2018, p. 65-76.

MILLER, J.-A. **Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo**. In: *Opção Lacaniana*, São Paulo, n.41, p.7-67, dez. 2004.

NATALI, Marcos. **Avanço da violência mostra que movimento fascista já começou**. In.: *Folha de São Paulo* (21/10/2018). Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/avanco-da-violencia-mostra-que-movimento-fascista-ja-comecou-diz-autor.shtml. Acessado em: 20/11/2018.

NEF, Frédéric. *A linguagem: uma abordagem filosófica***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

NIETO, Wilson Julián Aldana *Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances: experiência estética e poiética escatológica em* Haunted, *de Chuck Palahniuk e* Acenos

e Afagos, *de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2014.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. Sao Paulo: Edicoes Quiron, 1973.

_____. O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

NÜNNING, Ansgar F. **Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches.** In.: PHELAN, James e RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing: 2005.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

OTTE, Georg. **Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin**. In.: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PELBART, Peter Pál. **A vida desnudada**. In.: AMORIM, Claudia e GREINER, Christine (orgs.). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2009

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estado e terror**. In.: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PRINCE, Gerald. **The Disnarrated**. In.: *Style*, no.1, Spring 1988, pp.1-8

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo II. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In.: *Texto/contexto*. São Paulo: perspectiva, 1996.

SACKS, Sam. **The rise of the nameless narrator**. In.: The New Yorker. Disponível em: https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-rise-of-the-nameless-narrator Acessado em: 05/07/2018

SANTIAGO, Silviano. **O evangelho segundo João**. In.: _____. *Nas malhas da letra: ensaios.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHNAIDER, Sandra Aparecida. *Um passeio pelos espaços de* O processo *de Franz Kafka e* O quieto animal da esquina *de Joao Gilberto Noll*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. *O imaginário macabro. Idade Média – Romantismo.* São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

Programa do curso *Imagens e imaginários da morte da Idade Média ao século XIX*. Disponível em: http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/imagens-e-imaginarios-da-morte-da-idade-media-ao-seculo-xix. Acessado em: 08/11/2018.

*Repercussões do macabro no romantismo brasileiro***.** Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea***.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. **A fala do indizível**. In.:_____., (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Do delicioso horror sublime ao abjeto e a escritura do corpo**. In.: *O local da diferença***.** Sao Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Efraim Oscar. *Joao Gilberto Noll a subversão do real (representação, deslocamentos e permanência em* O quieto animal da esquina *e* Harmada*).* Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2015.

SILVA, Sandro Adriano da. **O tecelão de Eros: *Acenos e afagos*, romance e homotextualidade em João Gilberto Noll**. In.: *Travessias*, vol. 3, n. 3, 2009.

SOBREIRA, Ricardo da Silva. **O caráter provisório do sujeito na ficção** de João Gilberto Noll. In.: **Revista Letras**, Curitiba, número 72: Maio/Agosto 2007, p.63-77.

SOUZA, Neusa Santos**. O estrangeiro: nossa condição**. In.: KOLTAI, Caterina (org). *O estrangeiro.* São Paulo: Escuta: Fapesp, 1998.

STAROBINSKI, Jean. *Enchantment: the seductress in opera*. Columbia University Press, 2008.

SEYFERTH, Giralda. **Verbete acerca do nazismo no Brasil**, disponível em http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/nazismo-no-brasil. Acessado em: 06/11/2018.

TAYLOR, Melynda Strother. *Functions of liminality in literatture: a study of George Bataille's* Le bleu du ciel, *Julien Green's* L'autre *and Assia Djebar's* l'amour, la fantasia. Lousiana State University, 1998

TERRON, Joca Reiners. **João Gilberto Noll e as letras como promessa de encontro com o outro.** Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/07/1903186-joao-gilberto-noll-e-as-letras-como-promessa-de-encontro-com-o-outro.shtml. Acessado em: 20/11/2018.

TREECE, David. **Tudo poderia ser diferente (prefácio)**. In.: NOLL, Joao Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras 1997 p.7-16

TURNER, Victor. *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols*. Ed. Edith Turner. Tuscon & London: The University of Arizona Press, 1992.

_____. *O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VAIHINGER, Hans. *Filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.

VIDAL, Paloma. **A escrita performática de João Gilberto Noll**. In.: *Teresa*. Revista de literatura brasileira (10/11) São Paulo, p.298-309, 2010.

_____. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006

VALLE, Diego Gomes do. **Do masculino ao andrógino: *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll**. In.: *Estação Literária* vol. 16, 2016, p.137-152

VERNANT, Jean Pierre. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. In.: *Revista Discurso* n.9, pp.31-62, 1978

WARHOL, Robyn R. **Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film**. In.: PHELAN, James e RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing: 2005.

WATT, Ian. **O realismo e a forma romance**. In.: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WITTE, Bernd. **O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin.** In.: *Revista USP* n. 15, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **Aspectos da interpretação literária**. In.: *Letras de hoje* vol.16, pp.91-122 Rio Grande do Sul: PUC-RS, 1983.

Entrevistas com João Gilberto Noll e outros materiais on-line:

A literatura de João Gilberto Noll, Saraiva, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C2lH3cBWvGI. Acessado em: 05/11/2018.

Colegas lamentam a morte de Noll e não poupa elogios a sua obra. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,colegas-lamentam-a-morte-de-joao-gilberto-noll-e-nao-poupam-elogios-a-sua-obra,70001718730. Acessado em: 21/11/2018.

Em sintonia com João Gilberto Noll, UFRGS TV, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ff_RmlxSHqc. Acessado em: 06/08/2011.

Entrevista com João Gilberto Noll. "Máquina de escrever". Disponível em: http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/ Acessado em 15/09/2018

Entrevista ao SESC TV, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qxlpwe5v2zU. Acessado em 06/08/2018.

Ideia Legislativa **"Extinção dos cursos de humanas nas Universidades Públicas".** Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=100201. Acessado em: 05/11/2018.

Imagem da palavra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=46NoD8ttcTk . Acessado em 04/10/2018.

Japoneses simulam seus funerais. Disponível em: http://mais.uol.com.br/view/my1ye4q0g9q3/como-a-morte-e-certa-japoneses-simulam-seus-funerais-04028D1C3662E4915326?types=A&. Acesso em: 10/01/2015.

João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série *Obra Completa*. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html. Acessado em: 12/07/2018.

João Gilberto Noll – *Jornal Rascunho.* Disponível em: *Jornal Rascunho* - http://rascunho.com.br/joao-gilberto-noll/. Acessado em: 31/10/2018.

Jogo de Ideias – Itaú Cultural, 2011. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=8m2aOe9DexE
Acessado em: 18/07/2018.

Lista de mais vendidos do *New York Times*. Disponível em: www.nytimes.com/books/best-sellers. Acessado em: 06/08/2018.

Livre Opinião: Ideias em debate. Disponível em: https://livreopiniao.com/2014/06/09/joao-gilberto-noll-nunca-tive-a-intencao-de-desestruturar-a-narrativa-do-romance-tradicional/
Acessado em 12/09/2018.

Livro Aberto de 08/10/2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YMdMAh6CtFc, consultado em 07/03/2018.

Obra de João Gilberto Noll ganhou boas versões no cinema. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/03/obra-de-joao-gilberto-noll-ganhou-boas-versoes-no-cinema-9759402.html Acessado em: 31/10/2018

Os dez livros mais vendidos de 2017. *Revista Estante* da Fnac. Disponível em: http://www.revistaestante.fnac.pt/os-10-livros-vendidos-2017. Acessado em: 06/08/2018.

Página do autor na Internet: www.joaogilbertonoll.com.br

Polícia diz que ataque em boate nos EUA deixou 50 mortos: http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/policia-diz-que-ataque-em-boate-nos-eua-deixou-50-mortos.html. Acessado em: 02/09/2018.

Polícia de São Paulo confirma atentado durante parada gay e prende sete de grupo neonazista. Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/policia-de-sp-confirma-atentado-bomba-durante-parada-gay-prende-sete-de-grupo-neonazista-3186480 . Acessado em 02/09/2018.