

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

SANDRO ADRIANO DA SILVA

***ACENOS E AFAGOS: O ROMANCE QUEER DE JOÃO GILBERTO
NOLL***

MARINGÁ - PR

2010

SANDRO ADRIANO DA SILVA

***ACENOS E AFAGOS, O ROMANCE QUEER DE JOÃO GILBERTO
NOLL***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marisa Corrêa Silva.

MARINGÁ

2010

SANDRO ADRIANO DA SILVA

ACENOS E AFAGOS: O ROMANCE QUEER DE JOÃO GILBERTO NOLL

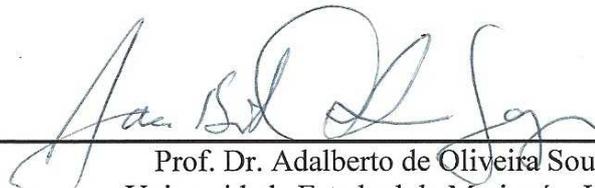
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 19 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Vagner Camilo
Universidade de São Paulo – USP/São Paulo-SP

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil)

Silva, Sandro Adriano da

S586a Acenos e afagos/ Sandro Adriano da Silva. - Maringá, 2010.
126p.

Orientador : Prof^a. Dr^a.Marisa Corrêa Silva

Dissertação (Mestrado) -Universidade Estadual de
Maringá,2010

1. Romance brasileiro contemporâneo-Teoria e crítica. 2.
Homomemória.3. Noll, João Gilberto. 4. Literatura brasileira
- Romance.5. homoerotismo.6. Teoria *Queer* I. Universidade
Estadual de Maringá.II.Título.

CDD 21.ed.B869.08

CIP-NBR 12899

*À minha mãe, arquétipo imemorial, amor que constrange porque épico.
E à memória inescrita de meu pai, cuja imagem, desde sempre ausente, permite-me
auscultá-la no devir.*

AGRADECIMENTOS

À prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva, confiança depositada neste estrangeiro que fui, e neste trabalho que, desde o início, se mostrou, tal como seu objeto, nômade e desejante. Paciência em compreender que nunca é fácil encontrar um caminho, mesmo o da errância; e, pela acuidade e rigor intelectual com que conduziu essa escrita que se assume travessia.

Ao Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza, aulas-líricas, que ecoam Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Paz, Eliot... Olhar que alia sensibilidade e precisão teórica.

Ao Prof. Dr. Vagner Camilo, pelo exame crítico e pelo olhar “dessublimizante” de Noll. Aprendizado.

À Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin, cujas aulas ensinam *as doze cores do vermelho*.

Ao Prof. Dr. Thomas Bonnici, pelo desvelamento das dívidas que se inscrevem na história do sujeito/Sujeito.

À Prof. Dr^a Alice A. P. Martha, pelo resgate do leitor, sem o qual, nenhuma exegese é possível.

Ao Júlio, amigo, doutor em teoria literária, a quem retorno a dedicatória de um livro: “*intellectuel vivant et actif*”. Idoneidade intelectual e apoio irrestrito, balizas para este ensaio e para a vida.

Às amigas, e agora Mestres, Érica, Débora, Míriam, Márcia, Liliam, Alessandra, Melissa e Ana. Risos e dramas partilhados. Carinho.

Ao amor provinciano de minha avó, D. Gertha Liegel, quase edipiano, e pelas xícaras de café, “café preto que nem a preta velha, café gostoso, café bom”, drummondianamente.

Ao Michel, pelo *amor que não ousa dizer seu nome*.

E a João Gilberto Noll, enredos urgentes.

Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper...

André Breton, *Manifeste du Surréalisme*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. TAL JOÃO, QUAL ROMANCE?	
1.1 O romance e o romance de João Gilberto Noll.....	26
1.2 Mosaico de vidros: a narrativa emergente de Noll no contexto brasileiro.....	32
1.3 Noll: o elogio da insuficiência	37
1.4 As teias entrelaçadas: <i>Mínimos, múltiplos, comuns e Acenos e afagos</i>	41
2. LITERATURA E IDENTIDADE	
2.1. Teoria <i>Queer</i> : poéticas identitárias	54
2.2 Literatura, crítica literária e homoerotismo: intersecções.....	64
3. ACENOS E AFAGOS	
3.1 O enredo: “um épico escrito em transe”.....	68
3.2 O romance <i>queer</i> : corpo, experiência e narrativa	83
3.3 Metamorfose e Homomemória.....	94
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS...	99
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

RESUMO

A dissertação interpreta, no romance *Acenos e afagos* (2008), de João Gilberto Noll, a simbólica do corpo e da metamorfose como elementos para a compreensão de uma caracterização *queer*. Procura-se evidenciar essa construção por meio das articulações entre a narrativa do corpo em transformação e da ideia de uma memória muito particular no romance, a que chamaremos de *homomemória*, identificáveis no narrador-protagonista. Essas articulações entram na dimensão estética da obra, como também a orientam para uma poética *queer* de radicalização das questões pós-identitárias. O estudo lança, primeiramente, um olhar sobre o romance como gênero e os matizes que assume na produção de Noll, a partir das questões mais relevantes da teoria *queer* e das relações entre literatura e homoerotismo. Em seguida, o romance *Acenos e afagos* é analisado, desenvolvendo-se aproximações entre as questões investigadas e mostrando como essa obra aponta para a constituição de um corpo e um romance *queer*.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura brasileira contemporânea, João Gilberto Noll, Teoria *Queer*, homomemória homoerotismo.

RÉSUMÉ

Cette dissertation interprète, dans le roman *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, le symbolique du corps et de la métamorphose comme des éléments pour une compréhension d'une caractérisation *queer*. On trouve présentée cette construction à travers des articulations entre la narrative du corps en transformation et de l'idée d'un mémoire très particulier dans le roman, ce que nous avons appelé *homomémoire* identifié sur le narrateur-protagoniste. Ces articulations font partie de la dimension esthétique de l'oeuvre, en la caractérisant comme une poétique *queer* de radicalisation des questions post-identitaires. L'étude jette, d'abord, un coup d'oeil sur le genre romanesque et sa caractérisation de la littérature de Noll à partir des catégories d'analyse de la *Queer Theory* et de la relation entre littérature et homoérotisme. Après, le roman *Acenos e Afagos* est analysé, en se développant des approximations entre les questions recherchées et en présentant comme cet oeuvre remarque une constitution d'un corps et d'un roman *queer*.

MOTS-CLÉS:

João Gilberto Noll, corps, métamorphose, homomémoire, Queer Theory, homoérotisme, littérature brésilienne contemporaine.

ABSTRACT

The aim of the present dissertation is to interpret the symbology of the body and of metamorphosis as elements which add to the comprehension of the characterization of the queer in the novel *Acenos e Afagos*, by João Gilberto Noll. The interpretation is based on the articulations between the narrative of the transforming body and the idea of a very particular kind of memory identifiable in the novel's narrator-protagonist and which shall be called *homomemory* in this study. The aforementioned articulations are present in the aesthetic dimension of the novel and orient towards a *queer* poetics of the deepening of post-identitarian matters. The work is structured as follows: firstly, attention is drawn to the novel as a gender and to what aspects it takes up in the literary works by Noll, taking as starting point the most relevant aspects of the Queer Theory and the relation between literature and homoeroticism. Then, the novel *Acenos e Afagos* is analyzed, evidencing the aforementioned questions and showing how this literary work is oriented towards the constitution of a queer body and a queer novel.

KEYWORDS:

João Gilberto Noll, body, homomemory, Queer Theory, homoeroticism, contemporary Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

A literatura de João Gilberto Noll, desde sua estréia com o livro de contos *O cego e a dançarina*, publicado em 1981, até *Acenos de afagos* (2008), traz as marcas da contemporaneidade sobre diversos matizes, dentre os quais, o esfacelamento da experiência, o mundo fagocitado pelo tempo e pela velocidade, o esvaziamento do ser ou o corpo como lugar dessa experiência e da narrativa que deseja engendrar.

Em *Acenos e afagos*, Noll propõe uma simbólica desse corpo, levando-a ao limite de sua metamorfose, tornando o romance, portanto, uma narrativa *queer*. O autor faz do imaginário do corpo *queer* e da desnaturalização da identidade de gênero o núcleo do romance. Para compreender essas relações, buscamos o embasamento na teoria *queer*, cujas categorias de análise servem-nos como balizas para entendermos os conceitos de gênero, identidade, homoafetividade e suas implicações na literatura, considerando a metamorfose como um expediente estético.

Dessa forma, no tópico *O romance e o romance de João Gilberto Noll*, do primeiro capítulo, *Tal João, qual romance?*, buscamos recuperar algumas questões em torno da discussão do romance como gênero literário na pós-modernidade, suas implicações estéticas e sociológicas e como a literatura de Noll dialoga com essas tendências aventadas ao romance contemporâneo.

No tópico *A narrativa emergente de Noll*, buscamos contextualizar a produção de Noll no cenário histórico brasileiro de seu surgimento, no período pós-64, e refletir sobre como sua literatura envereda pela exploração da solidão do homem contemporâneo e pelo cotidiano e sua experiência da perda, em uma época em que algumas linhas do romance ocupavam-se de retratar a dinâmica da censura política do país.

No tópico *Noll: o elogio da insuficiência*, elencamos alguns trabalhos críticos sobre o autor, que versam sobretudo sobre as questões da contemporaneidade. Propomos ampliar

essas discussões ao identificar como o autor elabora o espaço da narrativa em diálogo com o espaço urbano e suas incidências nas construções identitárias.

No tópico *As teias entrelaçadas: Mínimos, múltiplos, comuns e Acenos e afagos* lançamos um olhar sobre o que consideramos uma “erótica pictural” que une os dois textos. A plasticidade como elemento que legisla sentidos em uma “odisseia” intuída da criação do universo, em *Mínimos múltiplos, comuns* particulariza-se na “odisseia” de um corpo que, também ele cíclico, narra uma trajetória, uma poética da transformação.

No tópico denominado *Literatura e Identidade*, apresentamos fundamentação teórica que norteará nosso trabalho: uma revisitação história do surgimento da teoria *queer*, suas principais categorias de análise, e como estas podem ser rentáveis na interpretação da literatura e suas relações com as identidades na pós-modernidade. Intentamos, ainda neste capítulo, estabelecer algumas relações entre literatura, crítica literária e homoerotismo para compreensão do romance *Acenos e afagos*, de Noll.

No tópico *O romance queer: corpo, experiência e narrativa*, objetivamos interpretar a relação do corpo e da experiência em Noll como agentes da narrativa. Em *Metamorfose e homomemória*, analisaremos em que medida essa metamorfose, como recurso estético, representa uma experiência simbólica para discutir a desnaturalização da identidade de gênero a partir de uma memória corporal.

Ao propormos essas questões, aventamos chamar de *romance queer* o livro de Noll, conquanto elabora uma radicalização na descentralização das identidades homoafetivas, em sua dinâmica pós-identitária, a partir dessa homomemória e da metamorfose como exercício radicalizado no devir e que incidem sobre a relação entre o conteúdo existencial e histórico da obra e a sua dimensão estética.

Este trabalho se alia à fortuna crítica de Noll que reivindica uma articulação dessas duas instâncias, desta vez a partir da rubrica de alguns postulados da teoria *queer*, considerados no diálogo com algumas especificidades literárias, que em *Acenos e afagos* garantem a elaboração de alguns sentidos, sejam eles históricos ou estéticos.

1. TAL JOÃO, QUAL ROMANCE?¹

1.1 O romance e o romance de João Gilberto Noll

*Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem -, e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão noturno que quase me engole num repente?*²

O romance é o gênero da desilusão, do dilaceramento, mas da aprendizagem. Nesse *élan*, de um lado, a fórmula de Lukács (2000), segundo a qual o romance emergiria sob um signo paradoxal: caquético de nascença, quando comparado à epopéia clássica, se define pela fragmentariedade; de outro, a visão de Benjamin (1985), que contrasta o romancista com aquele modelo ancestral de narrador, a fim de nuançar um estatuto das formas artísticas e a relação entre narrativa, experiência e sabedoria (SANTIAGO, 1989, p. 44).

Na letra canhota (o primeiro sinal *gauche?*), nos pequenos cadernos em que costuma dar a primeira versão de suas histórias, esse João, gaúcho, nascido no final da década de quarenta, em Porto Alegre, licenciado em Letras, crítico de literatura; primeiro escritor brasileiro convidado pelo King's College de Londres para ocupar o cargo de *writer in residence* na Inglaterra e em Berkeley, na Universidade da Califórnia, onde lecionou Literatura Brasileira; ganhador de diversos prêmios literários, e tendo alguns de seus contos publicados em antologias no Brasil e também na Argentina e na Itália, onde alguns de seus romances foram traduzidos, fala de uma literatura que nasce porque “o mundo parece regido por um distúrbio secreto”, que irrompe “o encontro cabal dessa espécie de veia túrgida e insone da escrita com a succulenta vigília do leitor”.³ Acrescentaríamos, uma vigília também

¹ O título remete ao ensaio de Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*, publicado em 1984.

² NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

³ _____. O escritor por ele mesmo. João Gilberto Noll. *Por que escrevo*. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. (Encarte do CD-ROM).

da crítica de literatura, que vem reconhecendo João Gilberto Noll como um dos escritores mais prolíferos da contemporaneidade.⁴

Tal a dimensão existencial com que se constitui a literatura de Noll (SCHNAIDER, 1997), e, em particular, o romance *Acenos e afagos* (2008), sobretudo no trato das questões da alteridade, e da projeção dessas questões pelo e no leitor, que se define, ao lado do narrador, espectador de uma “ação alheia” que catalisa, emociona, seduz, ilude e que, também ele alcançado pelas questões complexas da pós-modernidade, não possui mais as certezas homéricas de sua totalidade existencial. Ao contrário, o mundo narrado em *Acenos e afagos*, sob esses inescapáveis matizes, é um mundo às avessas, metamorfoseado, contraditório, reserva do que de mais demoníaco pode haver nessas ilusões perceptivas do corpo na narrativa - e da narrativa de um corpo - que enceta a impossibilidade de visualizar sua trajetória terrena, deambulação marcada pela solidão, pela errância, (BENJAMIN, 1982), pelo devir.

Acenos e afagos traz certo acento esquizofrênico da prosa ficcional contemporânea, como registro estético forjado por uma imposição representacional, narratológica, cujos *topoi* de maior expansão no imaginário literário sangram na crosta de repertórios de enredos desamparados, que refiguram ficcionalmente uma experiência de despejos e despojos (SANTIAGO, 1989, p. 44), conquanto toca na imiscibilidade de vozes identitárias da pós-modernidade e nos sulcos abertos por elas em narrativas elípticas e/ou caóticas.

Desde o início do século XX, diversas expressões artísticas têm sido associadas a fenômenos como a reificação, o estreitamento ou a degradação das relações humanas na sociedade moderna. Nas últimas décadas, no entanto, essa relação – pelo menos como surgiu nas análises de determinados teóricos da pós-modernidade – tomou formas particularmente

⁴ Embora João Gilberto Noll publique seus primeiros dois contos, “A invenção” e “Matriarcanjo”, na antologia *Roda de fogo 12 gaúchos contam*, publicado pela Movimento, em 1970, já dando mostras de sua verve literária e da atmosfera de sua ficção, o reconhecimento da crítica veio uma década depois, com a publicação de *O cego e a dançarina* (1979), obra que se tornou o marco de sua carreira. Em 1981, Noll é consagrado “Revelação do Ano”, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e seus contos ganham o “Ficção do Ano”, pelo Instituto Nacional do Livro, além do mais importante prêmio literário brasileiro, o Jabuti, pela Câmara Brasileira do Livro. Premiação, aliás, que irá se repetir por quatro outras ocasiões: em 1994, quando publica *Harmada* (1993); 1997, pela publicação de *A céu aberto* (1996); em 2004, em duas categorias: o primeiro lugar para capa e o segundo em ficção, pela obra *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003); no ano seguinte, pelo romance *Lorde* (2004). A APCA premia o escritor, mais uma vez, em 2007, pela publicação de *Máquina de ser* (2006), e o romance *Acenos e afagos* ganha o segundo lugar no “Prêmio Portugal Telecom 2009” e dá ao autor o “Fato Literário 2009”, na categoria Personalidade do Ano, promovido pelo Grupo RBS, BANESUL e Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

agudas, como que confirmando previsões apocalípticas (ECO, 1993), como as de Benjamin, que preconizava uma “queda interminável” da experiência, e com ela a impossibilidade de a arte exprimir de forma plena os anseios humanos.

Jean Baudrillard (1991), por sua vez, falou várias vezes no desaparecimento da arte e na “indiferença profunda” (p. 24) que nos provocam os objetos artísticos, os quais também coexistiriam entre si “numa total indiferença” (p. 26). Para o pensador francês, a arte não só teria perdido a capacidade de representar as contradições da existência contemporânea, como a própria contradição teria se tornado impossível em um universo onde tudo se resumiria à contemplação.

A esses julgamentos corresponde uma visão de sociabilidade contemporânea, posto que o sujeito mergulhado na “condição pós-moderna” (HARVEY, 1996) estaria totalmente imerso no “fluxo total” (BAUDRILLARD, 1991, p.67) da existência, e como que já não se distinguiria dele; configurando, pois, um indivíduo esquizofrênico (JAMESON, 1996), cuja identidade se dissolveu em meio à circulação incessante dos signos midiáticos e informacionais. O esmaecimento de sua capacidade de assumir uma direção descortina a imposição de linhas de força externas, anônimas, impessoais que agem sobre o sujeito fabricado e mutilado em sua singularidade (CASTORIADIS, 1982).

Ao imaginar um narrador-protagonista submetido a um processo de metamorfose do corpo no centro da narrativa, Noll metaforiza o desmoronamento de lógicas identitárias e espaciais, em um foco narrativo cuja essência transgride os parâmetros do que comumente ocupa-se a fenomenologia literária. Esse sujeito do texto leva ao limite a noção de temporalização na economia da obra, ao narrar a partir de um tempo metafísico, não sendo, portanto, circunscrito à reverberação do passado, como na clássica narrativa machadiana, da excelência ilocucionária de um defunto-autor; ou do exame proustiano de suas memórias, a fim de problematizar o tempo.

Acenos e afagos coloca a fluidez da realidade, esse expediente narrativo tipicamente nolliano, em constante transformação, figurando um turbilhão impressionista cuja ausência de contornos nítidos, a fusão de imagens sobrepostas do presente e do passado, inoculadas por uma memória de corporeidade, de ludo libidinal, deformam o real, atribuindo ao tempo da narrativa o próprio estofado dessa realidade ambígua, nomádica, devir do corpo, da identidade.

Noll cria uma cartografia dessa mobilidade da linguagem que reverbera o passado, em cenas primárias da infância, que irrompe em discursos estriados sobre uma identidade que vai se forjando criativamente, num choque frontal contra agenciamentos normalizadores, sejam eles engendrados subjetividades sistematizadas, que refletem modelos de sociabilidades. Conquanto seus personagens denotam fissuras em subjetividades, numa “dispersão fractal” (POSSO, 2009) ⁵ às avessas, que ressignifica o volatismo do desejo homoerótico como produto dialógico/ideológico, ao sugerir, tangencialmente, que as demandas da sexualidade são derivadas – e derivas – de codificação social, embaçam fronteiras e indiciam um capital libidinal complexo e insubmisso.

Assim como o modernismo significou um esforço de inserção na vida moderna, capaz de exprimir seus conflitos e afãs, muitas expressões artísticas – entre elas, inclusive, algumas ditas “pós-modernas” – têm realizado o mesmo em relação à contemporaneidade. Desse modo, os romances de João Gilberto Noll buscam preservar sua capacidade de abertura dialética para a realidade, tanto naquele sentido apontado por Umberto Eco (1991), enquanto apropriação formal de outras estruturas narracionais, em que pese a pluralidade constitutiva, que marca uma “desordem fecunda” (p. 23) “em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento” (p.19), voltada a um “projeto de educar o homem contemporâneo” (p. 18); quanto no indicado por Bakhtin (1998), enquanto acolhimento estético dos mais variados aspectos da vida cotidiana e suas contradições.

Na economia interna das obras de Noll, esses dois sentidos guardam sua especificidade, atravessada constantemente por efeitos e resultados de uma transformação ampla e processual na experiência vivencial e estética contemporânea, sobretudo na composição caótica de modelos narracionais que submetem a sequência dos episódios a uma justaposição de pedaços móveis e iterativos.

Não nos cabe nos limites desse trabalho, um escaneamento estruturalista minucioso da prosa de Noll, mas torna-se relevante ressaltar que, desde sua estreia com *O cego e a dançarina* (1980), livro de contos, passando pelo complexo semiótico de *Mínimos, múltiplos*,

⁵ A expressão “dispersão fractal” é cunhada por Karl Posso para examinar as configurações múltiplas do desejo homossexual masculino e sua projeção nas obras de Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu. De acordo com Posso, ao contextualizarem personagens homossexuais em exílio, os autores propõem um modo alternativo de organização social homoerótica, posto que fraturam a opressão heterossexista brasileira. POSSO, K. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

comuns (2003), cunhados de “instantes ficcionais”, e por sua volta à contística com *Máquina de ser* (2007), até seu último *Acenos e afagos*, e, mais recentemente, em *O nervo da noite* e *Sou eu*, ambos publicados em 2009, e denominados de literatura juvenil, o autor se credencia como representativo exemplo de uma gleba fecunda de autores outros na prosa de ficção brasileira que procuram estabelecer um dialogismo entre literatura e cultura midiática, em uma lógica que orienta a constituição da sensibilidade e da subjetividade contemporâneas.

É sintomático, portanto, que alguns elementos estéticos perseguidos por Noll, quais sejam, a simultaneidade, o multiperspectivismo e a descontinuidade narrativa, apontam para uma prosa que adota em sua construção temática e formal algumas constituintes relacionadas ao cinema, à tevê e, mais recentemente, à *internet*. Eles permitem, como alguns trabalhos críticos apontam, uma problematização espacial, e, acrescentaríamos, uma representação da desterritorialização das categorias de sujeito *queer* na literatura.

A simultaneidade, como descrição de dois pontos separados no espaço em um único instante, relaciona-se, em *Acenos e afagos*, ao recurso narrativo que propõe uma visão cambiante do narrador-protagonista. O multiperspectivismo coaduna a descrição de um único evento a partir de condições radicalmente diferentes; ao passo que a descontinuidade narrativa, inspirada no conceito de montagem cinematográfica e de *zapping* televisivo ou *surfing* hipertextual provoca o rompimento da linearidade.

São estéticas de desequilíbrio que submetem a linguagem a um tratamento deformante, por assim dizer, inoculado pelo desejo estruturado e estruturante em borrar convenções retóricas, narratológicas, ao expor sua artificialidade, arbitrariedade, a noção tradicional de sentido, de sujeito, de identidade, sobretudo em *Acenos e afagos*, quando a insubmissão formal, sua estranheza e irreverência insólita gravitam em torno da desterritorialização-limite do corpo denso e tenso, vital e letal, mutável, resistente e ao mesmo tempo frágil em termos de comunicação de seu conteúdo social *queer*.

Leitura radicalizada nas lentes de Murilo Salles, Maurice Capovilla e, mais recentemente, Suzana Amaral nos respectivos “Nunca fomos tão felizes”, “Harmada” e “Hotel Atlântico”⁶ - em que as relações agonísticas dos romances e contos de Noll são

⁶ Para uma filmografia das obras de Noll: NUNCA fomos tão felizes. Produção de Murilo Salles e José Joaquim Salles. Direção de Murilo Salles. São Paulo: Morena Filmes, Salles & Salles, Produções Cinematográficas L. C. Barreto, Movie & Art, Imacom Comunicação, Cinefilmes e Embrafilmes. 1983. 1 videocassete (96 min.), VHS,

traduzidas, não sem o esforço sísifo, em um “cinema das essências”,⁷ uma linguagem sensorial, que beira o impressionismo, o quase irrepresentável das sensações das personagens, mas que adere, por outro lado, à urgência do imagético, à polifonia da fragmentação, próprios ao registro cinematográfico, ou daquela “prisão definitiva”, de que fala Marguerite Duras, ao se referir ao engendramento do olhar homogeneizante do cinema.⁸

Em termos de abertura para as contradições da realidade, pode-se dizer que a literatura produzida em um país periférico como o Brasil situa-se em uma posição “privilegiada”, como demonstrou Roberto Schwarz (1997) em seus estudos sobre Machado de Assis. Nessa direção, não há dúvidas de que a ficção brasileira contemporânea contém em si representações altamente problematizantes do mundo atual. Algumas dessas representações, e as tensões em seu interior, constituem o objeto *Acenos e afagos*, na irrupção de um algo capaz de “elevar o nível das ambições” dos “verdadeiros romances”, como aponta a crítica incisiva ao gênero, feita por Berardinelli (2007, p. 178).

Esses ecos da modernidade que se afirmam pela imagem do progresso, da transformação, daquilo que se rarefaz no ar, que põe na berlinda e a contrapelo a credulidade de conceitos, dos fundamentos das metanarrativas que legislavam tão confortavelmente o mundo da epopéia, forja outras propostas de um novo imaginário sobre o devir da existência, da arte, da estética, da história da organização do gozo e seu ônus. *Acenos e afagos* é, pois, o romance nolliano que mais guarda aquele tom de Pierre Menard dos gêneros (BORGES, 2001), conquanto opera um dispositivo narrativo que lembra o *Aleph* atualizado, intertextualidade espreada de Homero, Ovídio, Woolf, Kafka; e, no contexto brasileiro, Mário de Andrade, Murilo Rubião, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Luís Vilela, para se citar apenas alguns⁹. Esse imaginário sugere, pelo corpo em cena, pela memória corporal, que colocam em xeque uma “ontologia” do sujeito pelo corpo redefinido, uma dinâmica que organiza, na metáfora da metamorfose, um imaginário *queer* sobre o corpo e sua subjetivação.

son., color.; HARMADA. Produção de Marília Alvim. Direção de Maurice Capovilla. São Paulo: Saturna Produções Artísticas. 2003. 1 DVD (100 min.), son., color.; HOTEL Atlântico. Produção de Ary Pini. Direção de Suzana Amaral. São Paulo: Planifilmes, Cinemalink, Espaço Filmes. 2009. 1 DVD (110 min.), son., color.

⁷ PEIXOTO, Mariana. Cinema das essências. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, ano 74, 16 jan. 2002. Cultura, p. 12.

⁸ DURAS, M. Deuxième projet. In: *Camion*. Paris, Minuit, 1977, p. 75-77.

⁹ Referimo-nos a um diálogo entre Noll e algumas obras que tratam do tema da metamorfose, ressaltando-se suas diferentes figurações temáticas. Ampliaremos essa discussão no tópico *Metamorfose e homomemória*.

É o que também podemos depreender, por um outro viés, de Feher (1997), ao propor que o romance tenta pôr em cheque a questão da própria ontologia, da relação do homem consigo mesmo, refratário da velha antinomia da condição humana e sua tragicidade, sua dita e sua desdita. Para além da concepção do romance como representativo de um determinado vetor histórico-estético (LUKÁCS, 1999), o romance é uma epopéia existencial, e se configura, na pós-modernidade, momento - ou *nova sensibilidade* (SONTAG, 1996 *apud* BONNICI, 2007, p. 253) – em que se colocam como incisivas as questões da forma, como desterritorializado, marcado pela multiplicidade de temas, situações e ambivalências estéticas.

O romance, tal como o sujeito que nele representado, está em permanente diáspora, é um gênero insubmisso, capaz de gerar um complexo de estratégias, em uma “relação homóloga” (GOLDMAN,1976) aos fluxos aparentemente informes e menos tangíveis de nossa experiência existencial (porque histórica), capazes de redefinir e de estetizar essa existência. Em João Gilberto Noll, por exemplo, a matéria elaborada do fluxo movimentado e incerto da vida contemporânea, o narrador rompe com qualquer possível abordagem essencialista e autenticadora da questão identitária, conquanto sua cartografia não registra uma personagem centrada, seja no plano do discurso narrativo, seja no nível diegético ou na dimensão de sua individuação.

Como de fato pode-se depreender de Hall (2004), as identidades somente podem ser historicizadas nas condições materiais de suas experiências, e *Acenos e afagos*, ao construir um personagem-narrador anônimo, embora em certo ponto da narrativa se autodenonime, ironicamente, de “João Imaculado” (p. 154), cujo erotismo na “dispensão erógena da infância” (p. 10) é marcado homoeroticamente orientado na “sagração da inconveniência” (p.10), não autoriza uma leitura homomilitante de defesa de uma forma de significação social, nem de demandas de sigilo, interdição ou *glamourização*.

Dá o teor *queer* desse romance: a narrativa gravita em torno de seu processo, em seu constante devir; como movimento, portanto, nem o nível narracional é estanque, porque fluxo de uma prosa poética, nem o plano do conteúdo, pois, com efeito, o corpo e seus investimentos não estão abaixo dos acontecimentos ordinários da vida, não figuram um exílio confortável. Em Noll, o corpo não é antropologicamente seguro, porque emblema de disformismos de todas as ordens; e, em *Acenos e afagos*, cria um território de ressonâncias sinestésicas: “Perguntei-me se a pele não vinha justamente dos poros do amigo que planejava

na infância ser um engenheiro, próximo e distante. Aquele corpo entregue às minhas mãos lembrava a prosa intestinal do corredor escuro” (p.11).

Esse sujeito é textual e formalmente marcado por novas figurações filosóficas que se afirmam pela indeterminação e descentramento (ROSENFELD, 1976) porque sua vida e sua representação não encerram a proposta de dar conta da existência, nem mesmo de oferecer uma visada panorâmica ou sumariada, em narrativa anticlímax, texto de impasse, que radicaliza uma ironia autorreflexiva, uma percepção difusa, segmentada e histriônica do real, como na passagem em que a personagem, após uma conversa com um colega no seminário, por quem nutre um desejo inconfesso: “Ao fechar a porta o quarto faltou luz. Tomei um copo d’água no escuro. E depois sorri. Esse sorriso eu destilava vísceras e dedicava ao zero a partir do qual minha vida vingara e florescera” (NOLL, 2008, p.15).

O arquétipo social que forja essa identidade múltipla responde pela sua fragilização e impotência diante da antiga narrativa teleológica de mundo. Destarte, esse sujeito histórico e esse “sujeito literário” (ECO, 2003) veem-se diante da vida como um projeto inconcluso, aberto, não-linear, por vezes, esquizofrênico, *queer*. Daí as marcas, os registros e as disposições formais¹⁰ que se aventam na ficção de Noll, e que dão conta de redefinir seus romances (e contos) pulverizados pela fragmentação das coordenadas espaço-temporais, como inovações estéticas que se afirmam pela relação entre o ficcional e o real, bem como nas questões de identidade que impedem territorializá-la em guetos de significações:

Vinha-me então esse gosto condenado na boca, gerando mais e mais excitação, o transe até. Preferia estar ali, com o cu do menino na cara, a estar com minha fuça esterilizada pelos cadernos do dever diário. Juramos não contar essa tarde a ninguém. Nunca. Nós a enterrávamos um pouco em cada um e, quando estivéssemos crescidos, a imagem da luta no chão frio já estaria esfarelada, sem que soubéssemos reaver os fragmentos. E nos fizemos de túmulo, para enterrar de vez o brinquedo que cada um criara no corpo do colega. [...] Tudo poderia estar imerso em seu silêncio, tudo, até alguma pane em sua identidade. [...] Naquele tempo, já desconfiava de que

¹⁰ Bakhtin já aventava a concepção de forma como expressão, em sua estética do romance, nos anos 1920, em um texto clássico, como o “O Problema da forma”, que resulta em uma defesa do que o teórico russo denominava “conteúdo axiológico” para a forma, referindo-se a uma estética capaz de provocar uma reflexão cognitiva. *Acenos e afagos*, como “forma”, na interpretação bakhtiniana, se realiza no material de que se vale, daí o valor “axiológico” que dele se depreende e que aqui corresponde ao recorte estético da metamorfose. (Cf. BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fortoni Bernardini. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.).

seria um adulto famélico por sexo. Sentava no chão da casinha de bonecas, a priminha de pé levantava a saia, afastava a calcinha, eu passava o dedo por aqueles laivos de delícia. Metia o dedo um pouquinho mais. Ela gemia então, fremia, e encharcava meu dedo em riste em seus precoces fluidos vaginais. [...] Eu levantava e botava a mão dela em meu pau em flor. Preferia o pau do Raul. (NOLL, 2008, p.10-13).

Em outras palavras, a indeterminação identitária não se limita a figurações do sujeito, mas se espalha, igualmente, pelas relações entre as imagens do eu e as do espaço dissolutos, performáticos:

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

A fragmentação temporal que entremeia os processos de representação e que correspondem, segundo Rosenfeld (1976), à maneira nova do sujeito de posicionar-se em relação ao mundo não sugere, contudo, o esmaecimento do romance como representação de uma experiência, dos conflitos humanos e da procura de uma totalidade perdida. O clássico proustiano, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), como exemplo, apesar de se sedimentar na estrutura mental do narrador-protagonista, sustenta-se em uma busca materializada na tentativa de reconstruir o passado (CARVALHO, 1981). Ainda que o romance *Acenos e afagos* se elabore a partir do fluxo de ressonâncias, como estratégia narrativa, e, destarte, não representar as experiências do narrador como uma totalidade linear, cronológica, ainda assim o protagonista reanima essa busca, presentifica essa trajetória, reverberação assinalada por uma corporalidade inteligível, contudo, desejável:

Eu crescera e era um homem homem apaixonado pelo corpo que eu ainda não tinha acolhido. Agora, a pele seria a de um colega de seminário que não me dava a mínima. Ou dava? [...] Fui para ao 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. [...] A partir dali, abria a boca com repugnância para receber a comunhão. Mastigaria aquela casquinha anêmica triturando todas as crenças d'além corpo (NOLL, 2008, p.14-15).¹¹

O elemento fundante de todo processo ficcional, como indica o excerto acima, a dobra mesma que o atravessa e que se lhe impõem incisivamente como tutela é, pois, um desejo de representação de uma experiência positiva ou negativa, de redenção ou danação¹² e que, imaginário do romance, esboça-se uma dramatização identitária que leva à abdicação de uma visão totalizante. O mesmo princípio evocado à diluição da linearidade narrativa e de outras categorias estéticas, como o espaço (NEVES, 1990), corresponde à fragmentação da consciência, da identidade, e, no limite, do próprio corpo como unidade material, como ficará mais explícito no tópico *O romance queer: corpo, experiência e narrativa*.

Nesses apocalipses individuais e coletivos, o problema da alteridade se coloca na ordem do dia, a constituição desse sujeito e sua representação se dão *pela* e *na* condição de simulacro (BAUDRILLARD, 1991), da supervalorização da aparência (MAFFESOLI, 1996) e constitui o imaginário social dos imperativos e espetáculos (DÉBORD, 1997) forjando um sujeito narcísico, que abdica de valores coletivos e que se promove pela “predação do corpo do outro, por meio da qual, “o sujeito empreende também a estetização de seu eu [...] como técnica de existência para a individualidade [...]” (BIRMAN, 1999, p. 167).

Nessa clave intelectual, avaliando-se a contemporaneidade, sentimos as marcas de uma desilusão em relação à redenção a um paraíso telúrico; a experiência em relação ao tempo, portanto, é, pois, uma experiência temporal que não se articula em uma concepção linear e ascendente, como no legado da história positivista, em que as relações entre passado, presente e futuro se dão por contigüidade (LE GOFF, 1994), mas o presente se materializa pelos infinitos instantes desconexos que expressam o inconcluso, o exercício superficial da

¹¹ Uma importante crítica aponta a literatura de Noll como desconstrutora do discurso religioso cristão, que estabelecer uma tensão antitética entre o sagrado e profano. (Cf. FAZIONI, M. C. dos S. *As tensões narrativa em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

¹² Remetemo-nos àquele tom melancólico que nutre o pensamento e a escrita benjaminiana ao considerar a literatura como reserva de um conteúdo existencial que, legitimado pela humanização que forja, prepara para a morte. (Cf. BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. São Paulo: Brasiliense, 1985.).

percepção difusa no momento, da inarticulação, do *nonsense* (MAFFESOLI, 2003), como na passagem em que o personagem reencontra fortuitamente o amigo da infância, agora já maduros, e decidem ir ao cinema:

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. [...] A partir daquela tarde eu queria escrever uma outra história. [...] 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).

Nômades, romance, personagem e destinos têm uma única aposta possível no devir, de ironizar a agonística do presente. Na literatura que não faz concessões, que não se pauta por assédios textuais e mercantis fáceis, que não tenta captar o leitor com “chantagem estilística” (CANDIDO, 1971, p. 97), estão os romances que nos dão o ceticismo necessário para compreendermos a frase valeryana segundo a qual “*deux dangers ne cessent de menacer le monde: l’ordre et le désordre*” (VALÉRY, 2000, p.14).

Na contemporaneidade, em sua cartografia literária, “o presente é tão grande”, para lembrar Drummond¹³, mas não pressupõe o “vamos de mãos dadas”, porque é abandono. Perpétuo, o tempo presente é o instante, devoluto das horas, que prevê despojamentos de projetos, de uma concepção líquida do tempo e dos valores (BAUMAN, 2001), de apostas no imediato, no já. E como se coloca, nesse quadro baudelaireano, a questão da experiência? Um “não-acontecer”? O sujeito tende a não acumular a experiência no sentido benjaminiano. Se a questão da experiência *sub judice*, sob suspeita de extinção, relaciona-se com o romance, então este também estaria sob o vaticínio da morte.

Mas Bakhtin (1998) desautoriza – antecipada e preventivamente – toda e qualquer forma de especulação que se oriente em torno do esmaecimento e morte do gênero; pois que o romance, na visão do teórico russo, mostra-se inacabado quanto às configurações sociais e historicamente delimitadas que forja e representa. O romance é, paradoxalmente, canônico e

¹³ ANDRADE, C. D. de. Mãos dadas. In: _____. *Antologia poética*. São Paulo: Record, 2005, p. 45.

acanônico – daí a sua infidelidade. Ele é antiaristotélico. Don Juan (invulgar) dos gêneros, o romance, flerta com todas as formas poéticas, de suas ruínas se nutre, e, autofágico, à medida que se reinventa pela força das contingências históricas que registram imaginários, sonhos, desejos, inquietações, ideologias, utopias, cinismos em tempos diferentes, também ele as sofre e escamoteia, ordena e reordena por instinto de sobrevivência sua própria “estrutura de sentimento”¹⁴. O romance é a prosa do mundo¹⁵ redigida em uma edição nunca suficientemente convincente.

Redimensionamos esse lugar do romance contemporâneo, de uma dimensão mais genérica - lugar de entrevero, enfrentamento entre ordens e desordens, de distintos ritmos, dissonantes, dissolutos, que se impõem -, para um contorno mais nítido dessas questões na prosa de ficção brasileira contemporânea, e, em especial, no entre-lugar da escrita de João Gilberto Noll, considerando-se o que a crítica tem requerido como marcas ficcionais dessa literatura, insistimos, sem espaço para conformismos formais, e cujos destinos demasiado humanos (por isso mesmo irrealizáveis) que traça – ou simplesmente esboça – como uma cômoda e impotente “fotografia na parede. Mas como dói”.¹⁶

¹⁴ Termo cunhado por Raymond Williams para definir, em uma perspectiva materialista cultural as articulações entre formas e convenções estéticas como “elementos inalienáveis do processo material social. [...] As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução* [...]”. (Cf. WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 136, grifo do autor).

¹⁵ Referência ao título da obra de Merleau-Ponty. Lefort, ao prefaciá-lo, afirma: “Um escritor é ultrapassado quando não é mais capaz de fundar assim uma universalidade nova e comunicar no risco” (Cf. LEFORT, C. Advertência. In: MERLEAU-PONTY, M. *O homem e a comunicação*. A prosa do mundo. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974).

¹⁶ DRUMMOND, C. D. de. Confidência do itabirano. In: _____. *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. 1. ed. 3. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 68.

1.2 Mosaico de vidros: a narrativa emergente de Noll no contexto brasileiro

*“E sobretudo quando escrevo e a língua permanece em seu natural repouso, sinto que dedilho na máquina não as teclas, mas as palavras insuspeitadas até ali, coisa que se parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio”.*¹⁷

Em um esforço de síntese, consideremos o surgimento da literatura de Noll no contexto brasileiro, com *O cego e a dançarina*, em 1979, marco, portanto, dos primeiros sinais de esmaecimento do regime militar, com a anistia política e a revogação dos atos institucionais. As marcas indelévels em grande parte da produção cultural-literária pós-64 indicam um “fenômeno cujas repercussões estilísticas e temáticas seriam profundas” (SILVERMAN, 1995, p. 21), ao rasurar os inextrincáveis fios do regime ditatorial brasileiro.

Ao observar no conjunto a literatura produzida no período dos chamados “anos de chumbo”, a crítica reconhece como mais incisiva, uma escrita política de oposição ao regime, cujos matizes delineavam narratividades de resistência à militarização, ainda que protéticas na forma e nos temas, caracterizadas por “certa fisionomia comum” (CANDIDO, 2003, p 201). Compreender e interpretar esse contexto exige que se considerem as produções artísticas e intelectuais – inclusive a crítica literária - sob as imposições e cerceamentos decretados pelo Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968, a partir do qual o controle sobre os meios de comunicação e sobre as manifestações artísticas em geral passou a ser extremamente severo, silenciando e exilando literária e geograficamente muitos artistas. Com efeito, a repressão e a censura sobre a produção artística e sobre a liberdade de expressão foram sentidas de maneira acentuada no período de maior fechamento político, entre 1969 e 1974.

As discussões em torno das relações entre as circunstâncias históricas adversas, caracterizadas pela ditadura militar e seus supostos efeitos orientam-se por vias diferentes e que revelam uma contradição: de um lado, há os que afirmam que a censura teve um absoluto efeito castrador sobre a expressão artística; de outro, os que interpretam o argumento censório como pretexto para a falta de criatividade (PELLEGRINI, 1996, p. 10-11).

¹⁷ NOLL, J. G. O cego e a dançarina. In: _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

De acordo com Franco (1998), por volta de 1975 é fértil na narrativa brasileira, e sobretudo no romance, o desejo de adesão à experiência imediata, muitas vezes com os escritores assumindo posição abertamente engajada em uma literatura com vistas à denúncia da realidade, com o deliberado intuito de expor a verdade mascarada pelo discurso oficial sobre a repressão e os descaminhos da modernização tão propagada pelo regime militar.

Por seu turno, a crítica literária seria em parte animada por essa atmosfera política, privilegiando abordagens que intentavam estudar as relações entre a literatura e os aspectos sociais em torno dos quais gravitam seus temas e estéticas. A aposta na intersecção entre o estético e o político fundamenta-se em diferentes protocolos de interpretação: uma literatura que se filiava ao realismo mágico-alegórico, construída sob um discurso altamente metafórico; o romance-reportagem, que desficcionalizava o texto literário, sendo, figurando-se, pois, mais contundente na denúncia do real (SANTIAGO, 1982, p. 52); e o autobiografismo dos ex-exilados, cuja literatura apostava em uma maior proximidade da experiência do narrador e do caráter factual do mote narrativo, através de uma reflexão mais aguda e distanciada do contexto histórico individual e coletivo. (SANTIAGO, 1989, p. 24). *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *O que é isso, companheiro?* (1979), exemplificam, respectivamente, essas orientações estéticas, que expuseram as complexas linhas de força e as fronteiras entre o discurso histórico e o discurso ficcional, suas convergências e divergências (SÜSSEKIND, 1985; MIRANDA, 1992).

Além do aspecto propriamente político, as transformações econômicas ocorridas no período militar tiveram repercussão significativa na produção cultural. Como lembra Renato Ortiz (1989), ao mesmo tempo em que a repressão e a censura atingiram obras e textos específicos, impedindo sua circulação, a ampliação da indústria da cultura promovia grande produção e difusão de bens culturais, em escala muito maior do que em épocas precedentes.

O “milagre econômico”, que intencionava uma aceleração no processo de modernização e progresso, culminou em um grande paradoxo, que na verdade não possuía teor progressista. Tratava-se de uma modernização conservadora, apoiada em acentuada concentração de renda, que excluía a maior parte da população do acesso aos benefícios que permaneciam restritos à minoria, uma vez que, com o crescimento econômico acelerado,

houve intensificação das desigualdades econômicas e sociais, aumentando ainda mais a distância entre as classes (SILVERMAN, 1995, p. 11).

O mapeamento da produção literária brasileira contemporânea também registra inapelavelmente o problema da indústria cultural, pois a questão referente ao caráter de mercadoria da obra não mais pôde ser facilmente contornada, passando a ter maior visibilidade no âmbito das considerações da crítica (SÜSSEKIND, 1985, p. 88), uma vez que esse quadro tenha resultado no estabelecimento de novas relações entre escritor, público, e mercado (SÜSSEKIND, 1993, p. 210).

A ampliação da indústria editorial, fonográfica e publicitária, bem como dos meios de comunicação de massa, em particular a televisão brasileira (SÜSSEKIND, 1985, p. 14), são apontados como alguns elementos que se relacionam, por vetores de diferentes naturezas, à dicção literária de alguns autores, entre eles, Silviano Santiago, Rubem Fonseca, Zulmira Riberio Tavares, Valêncio Xavier e João Gilberto Noll (SÜSSEKIND, 1993).

Aqui, estão em jogo as complexas relações entre os diversos campos da cultura e os modos de representação, que se mostram incisivas para a literatura, cujas fontes, estímulos e diálogos retratam uma intersemiotividade que pode provir da cultura popular tradicional, da cultura letrada institucional e das imposições do mercado anônimo, amalgamados por sua própria experiência como texto (CHIAMPI, 1996; GALVÃO, 2005).

Revisão também efetuada por Candido (2003, p. 209), ao propor que, no âmbito estético, “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora”. Nesse período, a narrativa passa a ser mais influenciada por linguagens ligadas à indústria cultural, como a do jornalismo, da propaganda e da televisão, e também pelas vanguardas poéticas dos anos 50 - o concretismo está na crista da onda, apoiado em parte pela voga do estruturalismo na crítica literária, e em parte pela revisão do movimento modernista efetuada na época – o cinquentenário da Semana de Arte Moderna foi comemorado em 1972, quando os fatores de inovação do início do século XX foram definitivamente consagrados e institucionalizados.

Com efeito, a tendência à experimentação não se restringia ao Brasil, sendo fato comum a vários países ocidentais, devido a configurações históricas e artísticas (CANDIDO, 1975). Por outro lado, “esse ânimo de experimentar e renovar talvez enfraqueça a ambição

criadora, porque se concentra no pequeno fazer de cada texto” (CANDIDO, 2003, p. 213). Assim, parte das buscas de novos caminhos assumiria um aspecto de “provisoriedade do estético”, para lembrar a expressão de Haroldo de Campos, (1969), renunciando aos grandes projetos e efetuando “pactos” entre diferentes registros artísticos, bem como o fomento de gêneros “menores”, como o romance policial, sua reconfiguração estético e seus escolhos.

Exemplo radical é do hiper-realista, Rubem Fonseca, que, mesclando suspense, violência, e inúmeros elementos extraídos da cultura *pop*, reconfigura o romance policial, ao intitular seu mais expressivo livro do período de *A grande arte* (1984). O autor dessacraliza do conceito clássico de arte, seja por lançar mão de um gênero desprestigiado pela academia – mas consagrado pelo público –, seja por colocar em evidência o universo precário de seus personagens, no ritmo brutalista que imprime à narrativa, em uma clara postura de ceticismo e ironia aguda, tão reconhecidamente tipificadas pela pós-modernidade (KHÉDE, 1987).

O esforço de renovar as formas literárias encontrou seu laboratório ideal na contística, que, por ser uma forma curta, está integrada ao espírito moderno ligado à rapidez, além de favorecer a experimentação – que seria mais difícil de ser sustentada em textos muito longos. Isso envolve a ampliação ou mesmo a dissolução de certo conjunto de convenções associadas à narrativa curta tradicional. Assim, Candido acentua que “o conto tem uma grande virtude: ele é, pela sua própria natureza e origens, tudo o que o autor quiser. Hoje em dia chama-se conto aquilo que antigamente se denominava crônica, impressão, flagrante do cotidiano, história, novela” (CANDIDO, 1975, p. 46).

Galvão (1983) reafirma sua impressão de que o experimento formal está ausente da prosa de ficção contemporânea, da qual destaca o predomínio da violência, que se aproxima do *roman noir* norteamericano, e o memorialismo ligado à experiência política do final dos anos 60, que ganharia força com a abertura política. Acresce a isso a supremacia do mercado e a tendência para o *best-seller* descartável nos anos 80. segundo Walnice, enquanto a “produção artística pequena porém de boa qualidade” não desponta, predominam o “mal-estar”, a confusão de projetos e a falta de perspectivas” (GALVÃO, 1998, p. 45).

As considerações críticas aqui enfaixadas apresentam diferenças, mas alguns pontos comuns podem ser observados. Nas visões da crítica resumidas acima, predomina a ideia de que, tanto no conto quanto no romance, ocorria alguma espécie de experimentação, visível

sobretudo na incorporação de linguagens provenientes de outros registros e de outros gêneros de prosa. A vanguarda histórica definia-se por oposição à sociedade imobilista. A inovação formal, além de possuir valor significativo no domínio propriamente estético, simbolizava o desejo de transformação da sociedade, num momento em que a revolução social parecia constituir possibilidade real e iminente (MACHADO, 1981).

A experimentação vanguardista intentava reintegrar arte e vida, contestando a arte como instituição, combatendo o esteticismo e promovendo uma ruptura com a tradição. No entanto, a noção de vanguarda mudou de significado na medida em que a inovação técnica foi sendo transformada em imperativo da arte, tornando-se marca da própria “artisticidade”, isto é, na medida em que os procedimentos de ruptura e choque foram sendo institucionalizados. Ao repetir o gesto vanguardista, o artista atual não pretende atacar a instituição artística dominante, mas integrar-se a ela – desse modo, no entanto, a intenção vanguardista transformou-se em seu contrário (MACHADO, 1981).

Tudo isso desafia o trabalho do escritor que, doravante, precisa encontrar meios de inovar sem cair na armadilha do “vanguardismo fácil” da inovação pela inovação movida pela moda. Nesse sentido, é possível falar em dois tipos de experimentação, (CANDIDO, 2003): o experimentalismo banalizado, que se restringe à inovação superficial, quando as conquistas do modernismo já foram assimiladas, diluídas e convencionalizadas, de modo que não mais provocam choque nem oferecem dificuldades de decifração; e a experimentação mais profunda, que procura encontrar formas narrativas capazes de abarcar e expressar adequadamente a experiência contemporânea, seus recortes e matizes.

O mesmo “decênio, politicamente tortuoso e torturoso” (NUNES, 1983, p. 63), manifesta uma forte convicção no endosso ideológico da arte, proporcionando configurações específicas para o panorama literário de Noll, que se viu atravessado pelas injunções políticas e estéticas (VASCONCELOS, 1985). O “melhor” dessa literatura, afirma Bosi (1994), “bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa” (p. 436), ou, em outra direção – e nesse ponto depreende-se o entre-lugar de Noll -, “dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade e a diferença” (BOSI, 1994, p. 436).

“Alguma coisa urgentemente” e “Duelo antes da noite”, contos que compõem *O cego e a dançarina*, são os primeiros exemplos significativos do não-escamoteamento das variáveis históricas do contexto brasileiro ditatorial, mas cujo tratamento estético, optando por uma desreferencialização imediata da realidade, numa forma muito particular de subordinar todas as “tendências desintegradoras e [a] virulência genérica de uma maneira não menos chocante e alienada” (SILVERMAN, 1995, 143)¹⁸ a esse espriamento da linguagem que não forja experimentalismos fáceis, porque “nunca [é] um esforço de síntese: a sua literatura é de um *natural*” (CARELLI, 2003, p. 19, grifo do autor).

O exercício radical da prosa de Noll, anunciada em “Alguma coisa urgentemente”, no narrar sinuoso e no tom agônico das personagens, revela uma escrita que convida o leitor – e esse leitor bem pode ser o perseguido, o torturado, o anistiado ou mesmo o alienado – a provar-se sozinho, no silêncio, como posse transitória de algum significado que possa, transgressor, irromper a experiência. Uma revisão de outros olhares críticos sobre esse caráter de ruptura da literatura de João Gilberto Noll pode ser produtora para se compreender como o autor elabora uma sintonia com as demandas da contemporaneidade em uma dimensão mais universal.

¹⁸ As considerações de Silverman sobre a produção de Noll partem da análise do primeiro romance do autor, *A fúria do corpo*, no qual o crítico reconhece uma recriação do Brasil urbano e moderno, podem ser extensivas, com efeito, ao livro de estréia, *O cego e a dançarina*.

1.3 Noll: o elogio da insuficiência

“Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!”¹⁹

Essas questões que vimos pontuando, a um só tempo estéticas e sociais, mantêm estreitas relações e justificativas no contexto brasileiro, mas não podem ser desvincilhadas de um quadro de referências mais amplo, de alcance internacional (XAVIER, 1993, p. 25). Elas estão no lastro de um conjunto de condições materiais, simbólicas, histórias, sociais, estéticas, enfim, subsumidas pelo famigerado termo *pós-modernidade*.²⁰ É nessa “zona crítica” que se dá o “drama humano e artístico da ficção de Noll” (TREECE, 1997, p. 7), sua recepção e crítica.

Ferigolo (2006) elenca um conjunto de críticos que se detiveram no estudo da prosa de ficção de João Gilberto Noll, e que o tornam, segundo a pesquisadora, “um divisor de posicionamentos críticos; alguns deles divididos entre os que compreendem a obra de Noll dentro de um projeto ficcional coerente e singular no âmbito da prosa brasileira e universal – à medida que o escritor incorpora em seu universo romanesco, segundo Ferigolo, um conjunto de problemáticas existenciais que fogem ao circunscrito contexto brasileiro, seus aspectos mais social e prementemente identificáveis. Essa visão nolliana traduzida em ficções que temos chamado de “transe” (SILVA, 2005, p. 221) estaria direcionada a uma condição humana contemporânea, concebida por uma dimensão mais global; ainda que as narrativas tragam ecos de geografias brasileiras, a poética de Noll não está cerceada por localismos fáceis.

Uma das críticas mais contundentes nesse sentido vem de Avelar (2003), segundo o qual, a literatura de Noll apresenta singularidade e “estranheza” quando considerada no

¹⁹ NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁰ Vimos utilizando, e, acreditamos, sem prejuízo, categorias de análise advindas de concepções diferentes sobre a pós-modernidade e suas marcas na literatura, como, por exemplo, as de Baudrillard e Jameson, bem como referências à Teoria Crítica, embora saibamos haver divergências nas formulações dos conceitos, sobretudo acerca da noção de arte e seu substrato social.

contexto da produção de 1970, nomeadamente engajada com as questões de cerceamento político.

Nesse cenário, a prosa de Noll nasce sob o signo de uma recusa ao documentalismo cuja insígnia foi o comprometimento social. A escrita desse gaúcho sem gauchismos se revela “sociologicamente” universal na exata medida em que sua “matéria vertente” é nossa própria “experiência de modernidade”. Tornando seus personagens textual e inescapavelmente anônimos, Noll consegue inserir o caos dessa experiência individual não sistematizada nem escamoteada, em um quadro de mendicância e teatralização coletivas (TREECE, 1997, p. 10).

Avelar propõe ao que a narrativa de Noll se configura ao entorno de uma nova ordem econômico-social, marcada pelo capitalismo nos países latino-americanos, caracterizada pelo consumismo. O crítico localiza no autor um conjunto de elementos estéticos e sociais que se relacionam com esse novo contexto que se forjou no período pós-ditadura e que a tornam “narrativas de decomposição” (CARREIRA, 2005). Podemos relacionar essa decomposição com alguns expedientes estéticos das obras de Noll, como, por exemplo, a predileção por narradores-protagonistas envolvidos em uma atmosfera niilista, sem projetos, sem destinos, ainda que sempre itinerantes.

Carreira (2005) foca no romance *A céu aberto* (2003) a impossibilidade de uma identidade fixa, sequer mais ou menos estabelecida, capaz de definir, direcionar e mesmo de significar as escolhas das personagens. Podemos ampliar essa proposição, considerando-a o grande paradoxo da modernidade retratada na narrativa nolliana, e sobre as quais insurgem, metaforicamente, tais contradições: embora reclamem sempre um narrador viajante, eles estão alijados de sabedoria, conquanto não acumulam experiência; de certa forma, negam a memória na medida mesma em que o passado é fagocitado sem registros, e o futuro não é uma eleição. Em Noll, tudo é presente. Tudo está ali, à espreita. Leitura-tocaia.

Narrativa, aliás, nunca teleológica, e personagens que, subsumidos pelo imediato, não elaboram uma reflexão sobre a experiência interna do tempo. Daí, a imprevisibilidade da narrativa, sua tendência à suspeição diante da impossibilidade de prever o futuro, e uma consciência reflexiva obliterada revelarem personagens presas num palco trágico - e onde não podem contar com um deus *ex machina*.

Em *Hotel Atlântico*, por exemplo, não se tem uma representação da experiência, o que a leva a afirmar que a narrativa modifica as novas modulações que o romance, como gênero, registra – e exige – para representar as experiências dos sujeitos que não almejam transcender, nem desvendar sua totalidade existencial, posto que, céticos quanto ao futuro e sua impossibilidade de redenção (FERIGOLO, 2006, p. 122).

Acrescentaríamos tratar-se de uma redenção nunca perseguida, nem mesmo em *Berkeley em Bellagio* (2003), livro em que alguns estudos (MARTINS, 2007) visualizam um retorno feliz. Embora acertem em propor certa “ética da deriva” nas narrativas de Noll e se apoiem a antropologia de Marc Augé²¹, da qual também partilhamos, não atentam para o fato de que no romance em questão, mesmo que haja um “retorno” à terra de origem da personagem, ele não se constitui teluricamente, nem é “reavaliado” sob os matizes da experiência necessária para contemplá-lo como signo de pertencimento.

Como em todas as obras de Noll o enfraquecimento de marcas usuais que dariam o tônus de uma “historicidade”, isto é, de referencialidade em relação ao espaço, é uma constante, como demonstraram Magalhães (1993) e Dusi (2004). Em *Acenos e Afagos*,²² acreditamos que ela atinja o paroxismo ao projetar na metamorfose do corpo do personagem-narrador essa perda -, a equação romance-experiência seja reconsiderada.

Se a questão da experiência do narrar e do narrar uma experiência for considerada apenas no complexo conceito de memória social, discursiva e sua tônica existencial, como um repertório de experiências capazes de estabelecer um jogo de forças simbólicas (como propunham Lukács e Benjamin no romance), então, de fato, as personagens nollianas “falam” a partir de um grau zero de memória. Entretanto, ao considerar a relação entre o romance contemporâneo e a questão da experiência, e, atendo-se ao fato de, no mais das vezes, os personagens nolliana serem, na verdade, um só personagem, “multiplicadores de seus próprios *selves*”, (MARTINS, 2007), a experiência não pode ser entendida nos limites de uma psicologia da memória individual das personagens. Exploraremos o tema da memória e sua emblematicidade em *Acenos e afagos* ao relacioná-la com as questões que gravitam em torno

²¹ O antropólogo opõe os *não lugares* aos *lugares* antropológicos, por constituírem situações de fluxo e não estabelecerem aspectos relacionais e de identificação. (Cf. AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994, p.95.).

²² NOLL, J. G. *Acenos e afagos*. São Paulo: Record, 2008.

de uma escrita que acena para um exercício muito particular do tratamento das questões do homoerotismo e da corporeidade.

O que não se tem em Noll, são biografias autorizadas:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome e fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer [...]. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não (NOLL, 1997, p. 25).

Sintomático que, na primeira linha, do primeiro parágrafo, da primeira parte, do primeiro romance, Noll apresenta aquilo que será elemento fundante de seu itinerário poético: uma literatura como metáfora de um vir-a-ser ininterrupto: “Os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da aventura” (NOLL, 1991, p. 11). Vale dizer em relação a essa epopéia de Noll o que Jean Ricardou (1972 *apud* BOURNEUF; OUELLET, 1976) disse sobre o romance como gênero: “assim, um romance é para nós menos a escrita duma aventura do que a aventura duma escrita” (p. 290). Dessa forma, há uma descrença na capacidade de domesticar esse mundo alijado de profundidade e em dar uma explicação funcional para o mundo, sob pena de não conseguirmos perceber direito qual poderia ser o poder de descoberta ou de invenção que teriam.

Como experiência-limite, toda forma de arte, e por extensão o romance, edifica-se ao mesmo tempo *sobre* e *contra* o que o precede: rejeita-o ou integra-o, e, quando o faz, alcança aquele elogio à insuficiência, que caracteriza o artístico, e que é capaz de acrescer uma percepção do latente, daquilo que nos debilita, e que, talvez em Noll, em suas personagens, só possa ser inscrito como antinomia. Antinomia que alcança efeito significativo de elaboração estética, posto que “a aridez e o laconismo da linguagem ajustam-se à aridez das relações humanas e o vazio do mundo desertificado que tematiza” (OTSUOKA, 2001, p. 103).

Nessa “estiva”, como já afirmou o autor sobre o romance (NOLL, 2006, p. 5), experiência se dá na rarefação dos limites entre o temor, a suspeita e a aceitação, como é o caso de *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), obra sobre a qual talvez seja pertinente lançar um

olhar um pouco mais detalhado, a fim de se realçar o argumento de que o tratamento com a linguagem tem sido uma das perseguições de Noll, acentuada sobretudo em suas últimas produções.

1.4 As teias entrelaçadas: *Mínimos, múltiplos, comuns e Acenos e afagos*

*“Ele aspirava a rever aquela imagem líquida, à primeira vista avermelhada, movida por uma força que vinha das vísceras do mundo e que lhe encharcara não só os pés, mas mais – do corpo todo escorria a súbita cor de tijolo. Lama sem o poder de o enriquecer ou agigantar. Ele estava ali, querendo reavivar a memória desse fato ou, mais que isso, o próprio fato, sim!, pois que este ressurgia agora como um verdadeiro touro. Cobria-o inteiro com o líquido que dessa vez parecia dissolvê-lo no barro da fronteira”.*²³

Sob o signo da pluralidade estético-formal, *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) realiza uma engenharia narrativa de matizes formais mais complexa e desterritorializada, em relação aos romances e contos do autor. A obra compõe-se de trezentos e trinta e oito relatos que se reduzem a cento e trinta palavras, em uma síntese poética, estrutural, arquitetônica que complexifica qualquer tentativa de equacionar o problema da forma de maneira pacífica. Sua configuração, de fato, não remeteria a do conto, ainda que nas mais criativas ou experimentais expressões do gênero, daí serem denominadas, inclusive pelo próprio autor, de “instantes ficcionais” - o que assegura uma visível correspondência com sua sintaxe narrativa, posto que há uma inter-relação entre todos os relatos, que só se evidencia em seu conjunto ordenado, conferindo-lhe, pois, unidade e força narratológica.

Essa questão incisiva da forma é acompanhada por uma “lógica” essencial da edição - cada um dos capítulos das narrativas-fragmentos vem acompanhado por ilustrações internas, formando um todo sígnico. O aspecto iconográfico empresta-lhes uma certa “visibilidade”, um inventário imagético, que serve como vias de acesso ao contexto, como testemunhos extraliterários, não em uma relação meramente ilustrativa entre texto e imagem, pois o acervo iconográfico não se estabelece à guisa de suplemento, mas é parte integrante do registro narrativo, inscrição de seu aspecto pictural e, em suma, pós-moderno (RAFFA, 2007). Nessa elaboração, reserva de possibilidades semânticas, há um diálogo e uma interação entre imagem e narratividade:

²³ NOLL, J. G. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

Era imenso, avesso aos movimentos. A perspectiva de suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar, até um fiapo assim lhe pesava. Aliás, para ele essa carga vinha de uma espécie de fonte invisível, que o queria desqualificado para o convívio sensato das formas. Uma idéia descamada como sua pele. Sozinho, ele a chamava no seu vozeirão de teologia da aberração. O toque num motor anterior, desregulado em sua demasia. E encarnado na sua pobre imagem gigantesca. Corpanzil sem ânimo de sair e se adaptar às mesquinhas dimensões do dia, ali, com as mãos debaixo do minguado fio d'água da torneira matutina (NOLL, 2003, p. 157).

Relação conflituosa e de complementaridade entre imagem e palavra, entre enunciados e visibilidades, procurando um certo “reencontro”, sem, contudo, cair em um reducionismo, em um pragmatismo de relações diretas entre objeto e coisa mimetizada. Esta micronarrativa, que compõe o capítulo “O corpo”, figura como representativo exemplo de uma forma particular de agenciamento do visível, do efêmero, do disponível, de algo que gera, a um só momento um claro-enigma. Daí seu aspecto neobarroco, sua erótica pictural, esse jogo de cores-de-almodóvar, sempre extático, sempre movente, desorientador e esquizóide, como nesse excerto de *Acenos e afagos*:

Preciso fechar os olhos para poder baixar a carne diáfana, mental, que me salvará da solidez na cama diária. Quem sabe que está para baixar? A face ainda aguada a se aproximar parece por enquanto indecifrável. Antes de receber as linhas dos contornos desse visitante, me adianto mergulhando de vez a aparição na retaguarda das retinas. Assim eu a projeto sobretudo sobre mim mesmo. Não há mal em tentar incubá-la atrás da pálpebra. Aqui dentro ela evolui e me concebe seu encanto obsceno e singularíssimo. É quando compreendo que, sem me dar conta, gozei com a aparição da imagem fugidia. [...] essa imagem à meia-luz diluiu-se para nunca mais voltar. Era de alguém preciso? Em princípio era. No entanto, ao final, já se via uma segunda imagem a encobrir a outra, e mais para o final ainda, uma terceira, e haveria quem sabe uma quarta [...]. (NOLL, 2008, p. 40).

Esta, a plasticidade do texto nolliano: palavra poética e imagem legislam os sentidos, os afetos, aquele poder que a imagem assume sobre a representação, a interpretação e a subjetivação. Os aspectos descritivos nas narrativas de Noll, como no exemplo acima,

rompem, por assim dizer, com a ideia monocular de percepção realista, e nisso residem os aspectos minimalistas de sua criação, que se organizam em torno de imagens-istantes-ficcionais, como prefacia Careli (2003) capazes de estetizar “toda uma realidade que transcende a própria imagem sua debuxada no rosto do mistério, nos abismos”, para evocarmos a máquina drummondiana (DRUMMOND, 2007, p. 301).

David Treece (1997), ao finalizar o seu lírico prefácio às obras reunidas de Noll, afirma haver nelas uma “densidade estilística” constituída “por meio de um jogo improvisado naquela mesma tensão entre descontrolo e contenção, repetição e *secura* em que circulam os personagens” (p. 16). Acrescentaríamos que esse aspecto do “disponível” endossa a “rapidez” – no sentido que Calvino (1999) a entendeu na pós-modernidade –, que torna, a narrativa de Noll imagética, porque trabalha, no limite, com o residual e o precário, como apontou Santos (1998), conquanto elabora esteticamente, uma teatralização do cotidiano e de seu imaginário. Esse “mundo imaginal”²⁴ mostra-se dialetizado por uma forma de carnavalização do tempo agostiniano²⁵, na medida em que essa “eternidade” só diz respeito à errática da narrativa e à perda de referencialidades:

Tecido Penumbroso

Como posso sofrer porque todas as coisas pararam? Elas andavam tão estouvadas! Por que não deixá-las dormir agora um pouco? Tudo se aquietou, é noite, o mundo vive pra dentro, cegando-se ao sol do sonho. Preciso um pouco desse conteúdo inóspito, ermo como um quase-nada. Não, não é morte, é uma espécie de lacuna essencial, sem a aparência eterna do mármore ou, por outro lado, sem as inscrições carcomidas. Pode-se respirar também na contravida. Depois então a gente volta para o velho ritmo; aí já não nos reconheceremos ao espelho explícito, tamanha a qualidade desse tecido penumbroso que provamos (NOLL, 2003, p. 29)

²⁴ Termo cunhado por Michel Maffesoli para referir-se a todo um conjunto feito de imagens, imaginários, símbolos que constroem a vida social. (Cf. MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996, pp. 125-184.).

²⁵ De acordo com S. Agostinho, o passado é constituído dos “três momento no espírito que os realiza: expectativa, atenção e lembrança” (Cf. AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984. (Coleção espiritualidade), p.332; ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Dessa forma particular de experimentar o significante linguístico e pictural nasce uma mitopoética narrativa, “uma história intuída do universo” (CARELI, 2003), uma odisséia rumo à origem das coisas, à arquetetônica da Criação. Trajetória também é metaforizado na forma de narrar em *Acenos e afagos*, em uma odisséia íntima, igualmente metamorfoseada e processual do corpo, do erotismo e da subjetivação:

Os corpos a que eu estaria renunciando não pesariam. Fecharia os olhos sobre o corpo de minha fêmea e imaginaria estar fodendo com a carne do mundo inteiro. Eu fora feito para essa epopéia libidinal. Copularia com todos os meus parceiros em um só corpo e em uma só vez – e eventualmente com parceiras e tantos outros bichos mais. (NOLL, 2008, p. 48).

Nessa abertura ao sentido, fascínio pelo impreciso, é possível uma leitura sobre o motivo da metamorfose, já suscitada em *Mínimos, múltiplos, comuns* e que, em *Acenos e afagos* pode ser tomada como escopo e metáfora das identidades deslizantes, simbólica e historicamente registradas, que reclamam um arsenal teórico capaz efetuar um diálogo entre esse regime simbólico que se instituiu sobre o corpo e sua escrita. Para uma leitura desse corpo-signo, direcionamos a argumentação com base nas proposições da teoria *queer*, que, ao investir sobre as questões da identidade e do desejo, tomado como significantes, alçando-os à ordem da ficção, resulta em uma epistemologia, e, em parte, em uma poética.

2 LITERATURA E IDENTIDADE

2.1 Teoria *Queer*: poéticas identitárias

*“Ficara no espelho apenas aquele ambiente de barbearia em pleno prédio do hospital. Eu já partira dali, mas a minha atenção continuava posta no reflexo de cada coisa que compunha aquela constelação no espelho, com se eu permanecesse ali, e isso me fazia acreditar, modestamente, que eu no duro era eterno e que estava tudo muito bom tudo muito bem mas que eu ia começar a me reter, criando em mim uma outra condição: menor, enfim, fugaz.”*²⁶

No início dos anos 1990, em um artigo intitulado *Queer theory: lesbian and gay sexualities*, Tereza de Lauretis, uma das maiores expoentes feministas, emprega pela primeira vez o termo *queer* para designar um campo epistemológico dotado de aparato teórico-metodológico e rigor científico de análise de fenômenos em torno das questões das sexualidades não-heterossexuais.²⁷ Jackson e Scott (1996, p. 167 *apud* BONNICI, 2007, p. 224), referem-se à teoria *queer* como

um desenvolvimento da crítica do gênero e, mais especificamente, da crítica lésbica e *gay*. Abrange várias posições políticas, opondo-se a discursos e práticas heterossexuais e ao período inicial das políticas de identidade lésbica e *gay* que incentivavam os indivíduos a assumir sua orientação sexual.

Dessa forma, ao questionar os essencialismos que constituem os binômios de identidade e o suposto caráter unitário da subjetividade (BUTLER, 2003), a teoria *queer* sintoniza-se ao pensamento pós-estruturalista, pós-moderno e pós-feminista, conquanto, no

²⁶ NOLL, J. G. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

²⁷ Contudo, três anos depois a feminista renunciou ao termo, por julgá-lo desprovido de rigor conceitual. Em artigo publicado na revista *Difference*, intitulado “Habit Changes”, afirmou: “Quanto à ‘teoria *queer*’, a minha insistente especificação lésbica pode ser encarada como um distanciamento daquilo que, desde que a sugeri como hipótese de trabalho para os estudos gays e lésbicos nesta mesma revista (*Difference* 3, 2), cedo se transformou em uma caricatura conceitualmente vazia da indústria editorial (1994, p. 297).”

lastro dessas teorias, desmistifica e desnaturaliza as relações hierarquizantes e hegemônicas da visão heterocentrada da sexualidade.

Grant (1996, *apud* BONNICI, 2007), ao indicar as influências do pensamento pós-estruturalista na construção de um aparato conceitual que problematizasse as questões de sujeito e sexualidade, propõe que o *queer* refira-se

a aplicação de idéias pós-estruturalistas e pós-modernas aos estudos interdisciplinares das formações históricas do lesbianismo e da homossexualidade, e das relações entre essas formações e as da heterossexualidade. Implica também uma maneira diferente de considerar o lesbianismo e a homossexualidade como identidades discretas e partir para considerar os mesmos como tipos de construto discursivo (p.166-171).

É exatamente nessa base discursiva, ou de um discurso invertido, parodiado²⁸, portanto, que o próprio adjetivo *queer* intenta um reinvestimento semântico e “adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2003, p. 58).

O termo também assume um caráter questionador dentro dos estudos homoeróticos ao romper os espaços fixos e adstritos de identidade homoerótica, partindo do princípio de que a sexualidade não possui significado *a priori*, mas significados de ordem relacional, construídos ininterruptamente (TALBURT, 2005, p. 25). Ao propor desafiadoramente, portanto, o significado pejorativo da palavra *queer*, invertendo-o e convertendo-o em conceito e signo de ativismo, a teoria *queer* contribui para afirmar os direitos das diferentes orientações sexuais e mina “de dentro, um pensamento que encerra o outro em uma etiqueta, pretendendo-se a si mesma invisível” (ALCOBA, 2005, p. 9).

²⁸ Nos termos em que a paródia implica uma “forma [...] assumida pela heterogeneidade e pela diferença [...] e constitui uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p. 95). Na teoria *queer*, a paródia implica um *tropos* que indica movimento de transformação, assinalando que algo muda após o ato performático de transformar a abjeção em possibilidade de uma nova perspectivação, neste caso, uma atitude responsiva de caráter eminentemente político (Cf. PEREIRA, P. P. G. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas *queer*. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*. Botucatu, v. 12, n. 26, julho/setembro, 2008. Disponível em: www.scielo.br/scielohttp://www.scielo.brscript=sciarttext&pi. Acesso em 20 ago 2009).

Nesse sentido, a resignificação da palavra *queer* realiza-se *com* e *pelos* próprios sujeitos dessa designação-ação, sem que ela se repita e faça de novo apelo à autoridade nela existente, que dissimula a sua historicidade, ou seja, sem que se contextualize a sua força performativa, com a qual desestabiliza as habituais políticas de representação, conforme demonstrou Butler (2003).

Queer também denota uma metáfora política sem referencial fixo²⁹, como aponta Eve Sedgwick (1993 *apud* O'ROURK, 2005), ao propor que “*queer* é um contínuo momento, um movimento, um recorrente motivo, turbilhão, *troublant*. A palavra “*queer*” em si significa “através” – provém do étimo indo-europeu *twerk*, que dá também o alemão *quer* (transversal), o latino *torquere*, o inglês *athwart* (p. 12).

Ao discutir de forma mais incisiva esse aspecto sempre em construção, um vir-a-ser constante, O'Rourke recorda que Butler sublinha que o uso substantivado do *queer* poderá, em um futuro imprevisível, ser resignificado ou mesmo abandonado. De fato, Butler afirma-o em *Cuerpos que importan* (2002), obra em que propõe que o *queer* permite que as críticas lhe norteiem seu futuro teórico, metodológico e político:

Se é para ser lugar de contestação coletiva, ponto de partida de uma série de reflexões históricas e de um imaginar futuro, o termo *queer* terá de continuar a ser aquilo, que, presentemente, não é nunca plenamente assumido, mas antes sempre e apenas realinhado, distorcido, “*queerado*” a partir de um uso anterior e apontando a um objetivo político premente e em expansão (BUTLER, 2002, p. 2, grifos da autora).

Lauretis, ainda no início da germinação do pensamento *queer*, já apontava para o fato de que a teoria *queer* ou uma interpretação *queer* das representações, não propunham a dissolução de identidades, mas sim um revisionismo crítico e constante a todas as identidades hegemônicas e monolíticas, essencialistas ou naturalizantes. A teoria *queer*, dessa forma, instala-se nos entre-lugares das especificidades identitárias silenciadas nos discursos *gay* e lésbico, nomeadamente as especificidades dos *gays* e lésbicas não brancos, e, mais tarde, dos transgêneros. Tratar-se-ia, pois, de propor uma intersecção, subversão e

²⁹ A concepção *queer* compreende um “enfrentamento e crítica da normatividade, recursos calibrados, precisamente, na medida em que o ‘*queer*’ se apresenta como catacrese, como metáfora sem referente adequado” (Cf. VILLAREJO, 2005, p. 69-79 *apud* O'ROURKE, 2005, p. 12, grifos do autor).

emancipação de identidades no contexto dessas “sexualidades dissidentes” (RUBIN, 1998, *apud* BARCELLOS, 2006), resultantes de uma insatisfação em relação a categorias identitárias demasiado rígidas.

Ao constitui-se uma crítica epistêmica da produção e regulação disciplinar dos gêneros no regime heterossexual, a teoria *queer* enceta uma relação que remonta incontornavelmente à teoria feminista e aos estudos *gays* e lésbicos, o que torna pertinente uma revisitação de alguns pressupostos que delimitam essa ligação, como forma de contextualização da emergência dos estudos *queer*.³⁰

A aproximação entre os estudos *gays* e lésbicos e a teoria feminista se realiza por diversos matizes, dentre os quais a própria proximidade temática, conquanto ambos problematizam as relações de poder baseadas em categorias estritas de gênero e sexualidade:

o que os estudos *gays* e lésbicos fazem ao sexo e à sexualidade é muito semelhante ao que os estudos feministas fazem ao gênero. [...] Por essa razão, o grau de sobreposição ou distinção entre os campos dos estudos *gays* e lésbicos e dos estudos feministas é matéria para um debate aceso e uma negociação constante (ABELOVE *et al*, 1993, p. 15-16).

O contexto histórico de emergência dos movimentos feministas, em particular a segunda onda do feminismo, situada entre a década de 1960 e 1990 (SHOWALTER, 1994), coincide com o surgimento dos estudos *gays* e lésbicos que, por seu turno, se afirmaram contra o essencialismo dos estudos sociológicos sobre a homossexualidade.³¹ Nessa direção, cabe ressaltar também uma forma de sobreposição de autores sobre o feminismo lésbico, cujas propostas também são frequentemente foram apropriadas pelos estudos *gays* e pela teoria *queer*, sobretudo Judith Butler. São as proposições de Butler sobre as questões de gênero, que irão conduzir os pressupostos dos estudos *gays* e *queer*, sobretudo quando a autora conduz suas discussões em relação ao gênero, afirmando que

³⁰ Não cabe aqui um levantamento exaustivo dos estudos feministas nem dos estudos *gays* e lésbicos, considerando que isso já se encontra amplamente discutido nas obras citadas nas referências bibliográficas.

³¹ Os primeiros estudos sociológicos conhecidos sobre a homossexualidade foram conduzidos por M. Lesnoff e W. A. Westley (1956), A. Reiss Jr (1961) e E. Newton (1972). Esses estudos centraram-se sobretudo na etiologia da homossexualidade, visando identificar as suas causas e explicar as suas regularidades, caracterizando-se pela influência de argumentos essencialistas e biológicos. (Cf. MISKOLCI, R. A teoria *Queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan/jun 2009).

Por outras palavras, atos e gestos, desejos falados e praticados, criam a ilusão de um núcleo duro de gênero, interior e organizador, uma ilusão perpetuada discursivamente com o propósito da regulação da sexualidade dentro do quadro obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. [...] Tal como nos outros rituais, a ação do gênero requer uma performance que é repetida. [...] Existem dimensões temporais e coletivas nessas ações, e o seu caráter público não é irrelevante; com efeito, a performance é efetivada com o objetivo estratégico de manter o gênero dentro da moldura binária. [...] Esta formulação afasta a concepção de gênero de um modelo de identidade substancial, levando-a para outro que exige uma concepção de gênero enquanto temporalidade social construída (BUTLER, 2002, p. 136, 140-141).

Dessa convergência em torno de saberes centrados nas relações de gênero e sexualidades, marcadas por injunções históricas e ideológicas que incidem sobre o conceito de identidade, e, mais especificamente de identidade de gênero, emergiu, nos anos 1990, a teoria *queer*, sem, entretanto, desconsiderar como antecedentes legítimos, os estudos *gays* e lésbicos.

Rubin (1998, *apud* BARCELLOS, 2006), ao relacionar os estudos *gays* e lésbicos e a teoria *queer*, afirma que “a sexualidade humana não é compreensível em termos puramente biológicos [no sentido em que] nunca encontramos um corpo que não seja mediado pelos significados que as culturas lhe atribuem (p. 106). No seio desse debate entre a visão biologizante e o construtivismo social em torno das questões identitárias e sexuais que surgem os estudos *gays* e lésbicos, na década de 1970, os designados estudos *gays* e lésbicos enquanto campo marcadamente heterogêneo.

Esta heterogeneidade resulta, de resto, das diferentes (e por vezes antagônicas) perspectivas teóricas utilizadas, bem como áreas do conhecimento que contribuem para este campo em particular, enquanto “simultaneamente ambiciona e repudia, investe na aprovação acadêmica, ainda que tal corrompa os critérios de pertença, [...] química instável de força e vulnerabilidade (MEDHURST; MUNT, 1997, p. 14).

Considerando essa especificidade, os estudos *gays* e lésbicos definem-se “visando estabelecer uma centralidade analítica do sexo e da sexualidade dentro de diversas áreas do

conhecimento, expressar e promover os interesses de *gays*, lésbicas e bissexuais, [seja] cultural ou intelectualmente [...] (ABELOVE *et al.*, 1993, p. 16).

Giffney (2004) afirma que o conceito de *queer* recebe um investimento conceitual que serve para designar pessoas e temas *gays* e lésbicos, bissexuais e transgêneros (GLBT). Contudo, se a história dos estudos *gays* e lésbicos mostra-se indispensável para a emergência dos estudos *queer*, esse passo dar-se-ia mais por resistência do que por contigüidade. Com efeito, o autor ainda lembra que, contrariamente ao que no mais das vezes é disseminado, os estudos *queer* não equivalem teórica e metodologicamente aos *gays and lesbians studies*, embora seja possível analisar a temática GLBT da perspectiva da teoria *queer*.

Queer é de fato, uma “zona de potencialidades” (EDELMAN, 2004, *apud* MISKOLCI, 2009), cuja “tarefa consiste em tornar visível, criticar e distinguir o normal (estatisticamente determinado) do normativo (moralmente determinado)” (GIFFNEY, 2004, p. 75). Essa proeminência discursiva que engendra um paroxismo mesmo dentro dos estudos *gays*, garante ao *queer* essa qualidade subversiva o que torna a sua própria definição destituída – senão impossibilitada – de um consenso:

Parte da sua eficácia política depende da sua resistência à definição e da forma como rejeita formular os seus objetivos, uma vez que *quanto mais se aproxima de tornar-se uma disciplina acadêmica, menos queer pode a teoria queer ambicionar a ser* (JAGOSE, 1996, p. 1, grifo nosso).

Entretanto, considerando-se o rigor e necessidade epistemológicos exigidos pela natureza de todo trabalho acadêmico, partimos de um conceito, formulado pelo próprio Jagose, ao definir genericamente o *queer* como um conceito que

descreve as atitudes ou modelos analíticos que ilustram as incoerências das relações alegadamente estáveis entre sexo biológico, gênero e desejo sexual. Resistindo a esse modelo de estabilidade – que reivindica a sua origem na heterossexualidade, quando é na realidade resultado desta – o *queer* centra-se nas descoincidências entre sexo, gênero e desejo. [...] Quer seja uma performance travesti ou uma desconstrução teórica, o *queer* localiza e explora as incoerências destas três concepções que estabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de qualquer sexualidade “natural”, coloca em questão até mesmo categorias

aparentemente não problemáticas de “homem” e “mulher” (JAGOSE, 1996, p. 3).

Santos (2005b) aposta em sete ideias norteadoras que sintetizariam os estudos *queer*. A primeira delas remete ao caráter múltiplo e deslocável dos elementos que compõem as identidades, como classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia, etc., que também apresentam variáveis que se articulam.

A reboque disso, a segunda ideia refere-se ao caráter arbitrário, instável e excludente da identidade, considerando-se que, ao forjar-se, não impede o apagamento de outras tantas experiências, também elas atreladas ao performático e à sua representação. A essa concepção pode-se, com efeito, acrescentar que os liames desse aspecto de representação social identitária figuram-se também esteticamente, no sentido de presentificarem-se em várias obras literárias e cinematográficas.

Em uma perspectiva *queer*, Lopes (2004) aponta que essas representações têm o “mérito de iniciar um diálogo que pode dissolver o próprio estereótipo pela dinâmica dos conflitos sociais” Na verdade, a afirmação de uma identidade, em vez de representar um processo de libertação, obedece a imperativos estruturais de disciplina e regulação que visam confinar comportamentos individuais, marginalizando outras formas de apresentar o sujeito, o corpo, as ações, e as relações entre as pessoas.³² Seidman endossa esse pressuposto quando afirma que as identidades são, em parte, “formas de controle social, uma vez que distinguem populações normais e desviantes, reprimem a diferença e impõem avaliações normalizantes relativamente aos desejos (SEIDMAN, 2002, p. 20, *apud* BARCELLOS, 2006, p. 46).

A terceira ideia, ao invés de defender o abandono total da identidade enquanto categoria política, a teoria *queer* propõe que reconheçamos o seu significado permanentemente aberto, fluido, e passível de contestação, visando encorajar o surgimento de diferenças e a construção de uma cultura da diversidade. Portanto, o papel individual, como

³² Nas palavras de Foucault: “As pessoas são convidadas a considerar que o desejo sexual é um índice de sua identidade profunda. A sexualidade não é mais o grande segredo, mas ela é ainda um sintoma, uma manifestação disso que há de mais secreto em nossa individualidade” (FOUCAULT, M. Silêncio, sexo e verdade. In: _____. *Ditos e escritos, vol. IV: estratégia, poder-saber*. Trad. Vera L. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 363. (Coleção Ditos e escritos).

forma de capacitação, e coletivo, em termos políticos, jurídicos e de legitimação social, que a identidade pode reivindicar não é desconsiderado.

A quarta ideia-chave aposta que, para os estudos *queer*, a teoria ou política da homossexualidade centrada em uma essência homossexual reforça a dicotomia hetero/homossexualidade, enrijecendo o atual regime sexual que estrutura e condiciona as relações sociais no ocidente. Nessa direção, a teoria *queer* intenta desafiar esse regime sexual como conjunto de saberes que coloca as categorias hetero e homossexual como estruturantes das identidades sexuais. Com efeito, a teoria *queer* aposta na hetero/homossexualidade como “categorias de conhecimento, uma linguagem que estrutura aquilo que conhecemos sobre corpos, desejos, sexualidade e identidades” (SEIDMAN, 2002, p. 12-13).

Por último, a quinta ideia diz respeito à teoria *queer* enquanto proposta de teorização geral sobre “a sexualização dos corpos, desejos, ações, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais” (SEIDMAN, 2002, p. 13), em um cruzamento multidisciplinar.³³

Nesse diálogo, como aponta Altman (1996), um número significativo de pesquisas

começou a ligar o debate sobre a homossexualidade com outros temas contemporâneos: representação, autenticidade, posicionamento, o corpo etc. Este movimento teve a vantagem de retirar do gueto os estudos *gays* e lésbicos, de modo a que os temas e questões homossexuais começassem a ser discutidos em contextos mais amplos (p. 5).

Dessa forma, essa relação dialógica e multidisciplinar é extremamente rentável aos estudos *queer* uma vez que

os imaginários futuros da teoria *queer* residem [...] no uso que delas fizeram os teóricos no questionar de todos os atos, identidades, desejos, percepções e possibilidades, normativos e não-normativos, incluindo aqueles que nem estão (diretamente) relacionados com gênero e sexualidade (GIFFNEY, 2004, p. 74).

³³ Santos (2005) lembra que mais recentemente surgiu uma nova proposta que visa expandir o conceito de *queer*, de modo a incluir os chamados *heteroqueers*. Tal conceito revelaria o potencial hermenêutico da teoria *queer*, integrando novos desafios contemporâneos – mais do que presa à especificidade do conceito nomeadamente o de orientação sexual.

Destarte, o campo de investigações afirma-se complexo e reivindica uma ampla e permanente refiguração. Aqui é pertinente um adendo para se situar a questão de uma das primeiras problemáticas nos estudos *gays* e *queer*: a utilização da designação “homossexual”³⁴. Santos (2005) propõe que, por influência dos estudos *queer*, o termo “homossexual” venha sendo gradualmente substituído pela sigla GLBT, e, ainda mais recentemente, pela sigla igualmente internacional LGBT, cuja justificativa se encontraria no fato de a expressão “homossexual” estar vinculada à uma carga semântica de patologização de comportamento sexual, conquanto advinda da medicina.

A sigla GLBT, representaria uma expressão identitária na medida em que se afastaria dessa herança simbólica do discurso médico. Santos (2005) lembra ainda que, para as gerações mais próximas às contribuições teóricas e políticas *queer*, a sigla GLBT levanta um problema de representatividade ao colocar o “L” posposto ao “G”, o que empurraria as mulheres lésbicas para um segundo lugar. Daí a sigla LGBT que, como indica a autora, longe de terminada e totalmente satisfatória, é majoritariamente aceita e utilizada, ainda que aberta a críticas e transformações conceituais, como todo conceito *queer*. Como aponta Santos (2005):

Esta sigla continua a não ser pacífica, traduzindo algumas tensões dentro do próprio activismo LGBT, nomeadamente entre as quatro categorias identitárias contempladas e aquelas que permanecem excluídas. Por essa razão, há ainda quem utilize a sigla LGBTI, incluindo, desta feita, as pessoas que se identificam como intersexuais, ou ainda LGBTQ, incluindo a categoria *queer*. Em Espanha, utiliza-se LGBT, por se considerar a bissexualidade como a identidade com menos expressividade dentro do movimento. Acresce que muitos/as ativistas e teóricos/as utilizam de forma indiferenciada, desconhecendo, subvertendo ou recusando as diferenças simbólicas que estão subjacentes à sua constituição (p. 235).

Considerando a teoria *queer* como uma analítica que sublinha os mecanismos sociais grendrados em torno do binômio heterossexual/homossexual, Seidman (1996) afirma que o *queer* pode ser compreendido como o estudo “daqueles conhecimentos e daquelas práticas sociais que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou

³⁴ Jagose (1996, p. 72), lembra que o termo “homossexual” foi cunhado pelo jornalista e escritor húngaro Karl-Maria Kertbeny, em 1869, sendo posteriormente difundido na medicina e na psiquiatria por Richard Von Krafft-Ebing.

homossexualizando – corpo, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais” (p. 13).

Como também aponta Miskolci (2009), a teoria *queer* forjou-se no referencial teórico de Michel Foucault, sobretudo em obras voltadas para os estudos da sexualidade, como *História da sexualidade I: a vontade do saber* (1988), e na obra de Jacques Derrida, como em *Gramatologia* (1973). Partindo da proposta de Foucault (1988) de que a escolha do objeto (sexual) nem sempre se constitui como base para uma identidade, assim como não parece ser questão crucial na percepção de toda e qualquer pessoa sobre sua sexualidade, a desnaturalização das sexualidades e dos corpos marcados biologicamente se faz a partir da própria noção de prática discursiva, que criou uma verdade sobre a identidade humana, cristalizada na divisão sexual e binária da sociedade.

Dessa forma, a teoria *queer* abstraiu a ideia seminal de Foucault segundo a qual a sexualidade configuraria um dispositivo histórico de poderes que teria tido lugar nas sociedades modernas no século XVIII, sendo, portando, reguladas pelo discurso jurídico e médico, configurando o que Foucault chamará de *sciencia sexualis* (FOUCAULT, 1988, p.51).

As análises mais incisivas da teoria *queer* encontram suas bases em teóricos³⁵ como Judith Butler, Michel Warner, Gayle Rubin, David M. Halperin e Eve M. Sedgwick, cujos trabalhos, como aponta Miskolci (2009), “sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea” (p. 154). Mais recentemente, as obras de Beatriz Preciado e Marie-Helène Bourcier, ainda pouco conhecidas no Brasil, têm trazido importantes contribuições aos estudos *queer*, sobretudo acerca das relações entre o corpo e as tecnologias de sexo.³⁶

Inspirada nos estudos foucaultianos sobre a sexualidade, Sedgwick (2007) aposta em uma homologia no cenário social contemporâneo, que levou a ordem sexual a constituir-se a

³⁵ Miskolci afirma a dificuldade de situar harmonicamente alguns teóricos *queer* devido a diferenças, no mais das vezes, minuciosas, em torno de alguns conceitos (MISKOLCI, 2009, p. 154).

³⁶ O termo é cunhado por Bourcier (2006) para defender uma sexualização radical do corpo, o que justificaria a busca contínua por práticas sexuais que desviariam de modelos heterocentros.

partir do binarismo hetero/homossexual, de forma a priorizar a heterossexualidade por meio de um dispositivo que a naturaliza e, ao mesmo tempo, a torna compulsória³⁷ e normativa.

De acordo com Miskolci (2009), Sedgwick aponta que em vez de priorizar investigações sobre a construção social das identidades, estudos empíricos sobre comportamentos sexuais que levem a classificá-los ou compreendê-los, os empreendimentos *queer* partiram de uma desconfiança com relação a sujeitos sexuais como estáveis para focar nos processos sociais classificatórios, hierarquizantes, nas estratégias sociais normalizadoras dos comportamentos.

Nesse ponto é que, de acordo com Louro (2004), a teoria *queer* e seu posicionamento político radical se diferenciam dos estudos *gays* e lésbicos, ao colocar-se contra a visão de cunho integracionista que estes vinham reivindicando e assumindo na sociedade estadunidense.³⁸

O termo *queer* inclui simpatizantes e é paralelo ao interesse pelo transgênero, pela bissexualidade, e outras situações pós-identitárias como os *pomossexuais* (fusão da palavra pós-modernidade com homossexualidade) e o pós-gay (p. 2).

Se o conceito de *gay* e o projeto político e cultural que ele expressa – com ênfase na primazia do sujeito, na integração social e na confiança na razão – ainda se inscrevem com clareza no âmbito da modernidade, o conceito de *queer*, ao questionar aqueles pressupostos,

³⁷ A heterossexualidade compulsória foi primeiramente teorizada por Adrienne Rich, nos anos oitenta, no artigo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, no qual a autora aponta que a heterossexualidade foi tomada como modelo compulsório e prescritivo a partir do qual as práticas sociais normalizadoras empreenderam discursos e saberes (Cf. MISKOLCI, 2009).

³⁸ Os teóricos *queer* reafirmam que, mesmo que muitas das condições históricas norte-americanas que permitiram a emergência dos *queer* sejam partilhadas por outros países, cada país traz suas especificidades e contingências sociais, e isso implica uma refiguração para cada realidade. Entretanto, no Brasil, são prementes as reivindicações dos movimentos *gays* que buscam a igualdade de direitos, como a união civil *gay*, em uma sociedade como a brasileira, marcada historicamente pelo patriarcalismo que engendrou valores hegemônicos e heterocentros. Essas demandas apontam para a centralidade das discussões sobre a possibilidade de redefinição das formas de organização social de parentalidade e conjugalidade LGBT. (Cf. MELLO, L. *Novas famílias: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.; UZIEL, A. P. *Família e homossexualidade: velhas questões, novos problemas*. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-UNICAMP, Campinas, 2002.; _____. *Homossexualidade e parentalidade: ecos de uma conjugação*. In: HEILBORN, M. L. (Org.). *Família e sexualidade*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004, p. 87-117 (Coleção Família, Geração e Cultura); TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Record, 2000.).

revela-se em sua inequívoca pós-modernidade. A relevância dos estudos *queer*, entre outras, é o de submeter a uma crítica profunda a noção de “orientação sexual”, que está na base do conceito de homossexualidade, mostrando sua fragilidade como instrumento analítico (SEDGWICK, 2007, p. 112).

No entanto, a esse respeito, não estamos diante de uma novidade absoluta da teoria *queer*, pois outros pesquisadores já haviam questionado, há mais tempo e a partir de outros marcos teóricos, não apenas a fixidez do conceito de homossexualidade, mas ainda sua aplicabilidade a muitos contextos específicos, como lembra Weeks (1990). O autor enfatiza a necessidade de se distinguir com clareza comportamentos, papéis e identidades no estudo do homoerotismo, pois “um comportamento homossexual não gera automaticamente nem mesmo necessariamente uma identidade homossexual” (p. 196).

Outro conceito importante, e do qual nos valeremos, e que, apesar de não provir diretamente da teoria *queer*, é passível de receber um novo investimento semântico – o *camp*. De acordo com Mira (1999), o *camp* é um dos conceitos centrais da cultura *gay* e ao mesmo tempo um dos mais difíceis de definir (p. 147). *Camp* designa ao mesmo tempo uma atitude, uma cultura e um “olhar” paroxista sobre as questões de gênero, poder, corpo e, por extensão, sexualidade. Trata-se de um conceito atravessado por uma aporia, mas que, no limite, pode se tomado como uma mimese-limite, paródica e carnavalizadora, que desnaturaliza, desconstrói hierarquias, estereótipos, assumindo uma postura antiassimilacionista, e rentável do ponto de vista retórico.

Para Denilson Lopes (1997), “o *camp* se situa num espaço de deriva entre categorias” e, como tal, pode ser “um instrumento precioso para a intervenção dos homossexuais, dos estudos gays e lésbicos na delimitação de subjetividades contemporâneas (p. 97). Em termos de crítica literária, o conceito de *camp* pode converter-se em um operador de leitura eficiente para a análise de determinados romances, como *Diário de um ladrão*, um clássico da literatura homoerótica, de Jean Genet, publicado em 1949 e *El lugar sin limites*, do chileno José Donoso, de 2003 e, em certo sentido, *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll.

Nessa radicalização encontra-se o pensamento *queer*, avesso a um modelo de sistematização fácil, o *queer* inscreve-se no devir, como força subversiva, como potencial criativo, que gera divergências mesmo dentro do próprio pensamento *queer*:

Tratar as posições políticas *queer* de forma unificada, por exemplo, desconsiderando a especificidade de cada pensamento, retira a força das propostas e das ideias. Distante do contexto de enunciação e sem a atenção devida à singularidade de cada *corpus* teórico, corremos sempre o risco de nublar a densidade das proposições *queer* – que necessitam de um movimento auto-reflexivo intenso e contínuo – o que conduziria à repetição pura e simples de teorias sem que haja a resistência das realidades analisadas. A teoria se torna, nesse caso, dissociada das realidades empíricas e, sem confronto, acabamos por entrar num círculo que induz à eterna repetição (periférica) de teorias (centrais). Terminamos, por fim, observando aquilo que a teoria nos faz ver, e toda possibilidade de *distorcermos, transgredirmos, estranharmos*, - ideais eminentemente *queer* – fica embotada (PEREIRA, 2008, p. 470, grifos do autor).³⁹

Para os contornos de nossa análise, interessa-nos esse caráter de crítica ao heterocentrismo e sua inscrição no corpo, tomado como espaço dessa enunciação *queer* que se assume *práxis* das tecnologias do sexo, como aponta Bourcier, ao indicar que o gênero é uma prótese manifestada na materialidade dos corpos e sua dimensão biopolítica⁴⁰. Essa importante concepção de Bourcier (2006 *apud* PEREIRA, 2008) nos conduzirá, mais adiante a refletirmos sobre a questão do corpo *queer*, e, em especial como esse corpo é estetizado na literatura, e, especificamente, no romance *Acenos e afagos*, de Noll.

O *queer* permite explorar outras formas de perspectivação do literário, conquanto possa ser tomado no sentido de estranhamento⁴¹, uma vez que, em Noll, ao afastar a escrita confessional linear da narrativa, *Acenos e afagos* questiona a noção tradicional de sentido: a narrativa é expressão máxima desse *eros* que engendra, portanto, caótica; nada a obriga a progredir, a amadurecer. O móvel dessa fragmentação e que dá o tônus dessa experiência a um só tempo estética e política pode ter no corpo sua chancela, e que constituem variáveis de uma dicotomia incontornável.

Todavia, antes de lançarmos uma análise dessas questões, é pertinente resgatarmos algumas relações entre literatura e homoerotismo e suas implicações na crítica literária, sobretudo a partir de um olhar *queer*, que aventamos sobre a prosa de Noll.

³⁹ Resenha de *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, de Berenice Bento, publicada nos Cadernos Pagu, n. 27, julho-dezembro de 2006, p. 469-477.

⁴⁰ Depreende-se a partir dessa concepção, a inequívoca releitura crítica de Foucault sobre as análises das identidades sexuais e uma crítica à concepção dualista de Pierre Bourdieu, realizada em *A dominação masculina*.

⁴¹ O conceito de *estranhamento* será retomado adiante, quando relacionado aos aspectos estéticos do romance.

2.2 Literatura, crítica literária e homoerotismo: intersecções

*“E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo”.*⁴²

Na agenda da pós-modernidade, sobretudo acerca de sua “sensibilidade” para com as questões do *outro*, os estudos voltados para a construção de perspectivas teóricas e práticas críticas em torno das complexas temáticas da homoafetividade e sua expressão nas artes e, em particular, na literatura, têm sido instigados e promovidos num amplo e complexo debate que se orienta por epistemologias, políticas e estéticas que urgem, impondo-se como incontornáveis em sua interdependência, como propõe Souza Júnior (2007).

Essas três questões em diálogo, por vezes conciliatório, por vezes mutuamente excludente, em tudo, conflituoso e producente, desestabilizam, conforme Compagnon (2006), por um lado, o conceito já sedimentado e legitimado de literatura mediante aquela perplexidade inerente ao literário e sua “dobra crítica” (p. 262); de outro, a teoria literária como lugar de entrevero, posto que “a teoria é feita para ser atravessada, para que se saia dela, para se fazer recuo, não para recuar” (p. 260). No trato dos posicionamentos políticos, e, no caso de obras que expressam a homoafetividade, isso implicaria a elaboração discursiva e enunciativa de proposições identitárias, como exemplo da condição ideológica de que se reveste a literatura como refratária de injunções sociais.

Nesse conflito, ficam cada vez mais evidentes as contraposições entre estudos literários e estudos culturais, a partir, por exemplo, de uma negação, por parte desses últimos, de critérios estéticos que garantiriam uma especificidade e autonomia orientadas a aventar uma diferença entre literatura e não-literatura, a partir do conceito de literariedade e da possibilidade de hierarquização dos mesmos em termos de valor intrínseco (EASTHOPE, 1996, p.3). Se, por um lado, os estudos culturais têm fomentado perspectivas de abordagem

⁴² NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. In: _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

muito pertinentes no âmbito das humanidades, por outro, essas contribuições vêm sendo relativizadas por críticas, como pondera Souza Júnior (2007):

É muito comum se ouvir dizer que os Estudos Culturais são responsáveis por uma nova onda de politização das Humanidades, o que pode tudo e, portanto, nada. Em qualquer dos casos, essa crítica se baseia na displicência ao se atentar para a preservação de determinados valores originalmente estéticos, valores esses que podem ser tomados como uma espécie de base para a possibilidade de auto-reproduzir o papel desempenhado pelo intelectual humanista desde o Romantismo (p. 124).

Parece-nos rentável, antes de emprendermos uma interpretação da literatura de João Gilberto Noll, focalizando *Acenos e afagos*, revisitar alguns conceitos teóricos que orientam tanto a crítica cultural quanto a teoria literária, nessa intersecção entre homoerotismo e literatura, e, assumindo uma postura dialógica, considerar sua representação e estetização, conquanto seja possível “surpreender o social na imanência mesma do valor literário” (MERQUIOR, 1979, p. 123). Destarte, o homoerotismo perpassa a crítica literária quando pensado como realidade discursiva, de acordo com Barcellos (2006), problematizando as noções identitárias homoeróticas e seu ônus.

A escolha por um diálogo entre perspectivas teórico-metodológicas diferentes também se revela judicativa, pois que cria lugares de fala e escuta, de práticas críticas que ressemantizam toda uma tradição literária, canônica, de “altas literaturas”, no sentido de Perrone-Moisés (1998). Por outro lado, essa revisão também se encaminha para a constituição de um sistema literário nutrido por antologias que o endossam, conforme afirma Belinato (2009, p. 64), ao tratar do lugar de determinados autores brasileiros em um “cânone de literatura *queer*” (p. 70).

Nesse debate, é pertinente considerar que o homoerotismo, segundo Woods (1998), apresenta-se amplamente representado na literatura canônica, razão pela qual optamos por rastrear suas figurações e estetizações em João Gilberto Noll, sem considerá-lo elemento determinante de um conceito substancializador e “guetificador” de literatura – no caso, uma literatura “*gay*”. Sem desmerecer, em absoluto, as hermenêuticas em torno da politização do texto, que nasce também dessa *anagnorisis* contemporânea do desejo homoerótico em toda

sua inscrição trágica e antinômica, propomos, a partir desses enfoques de que se expressa tributária nossa análise, empreender uma leitura que localize as linhas de força, ou a “zona ambígua”, de que fala Souza Júnior (2007, p. 121) e que constituem o caráter *queer* de *Acenos e afagos*.

Nas relações entre literatura e homoerotismo estão em jogo muitas questões ainda apenas esboçadas, sobretudo entorno da problemática das reivindicações radicais que tentam formular os termos dessas mesmas reivindicações, principalmente a da construção de identidades homoeróticas em termos políticos, mormente associadas à espetacularização da experiência homoerótica. Nesse ponto nevrálgico é que se localiza o *pathos* de *Acenos e Afagos*, naquela sensação lispectoriana do inefável, num átimo de tempo anterior ao ato epifânico, na suspeição e no estranhamento, que, ademais, tornam inapeláveis sua tessitura, avessa a filialismos fáceis, objetando toda autocomplacência e tentativa de reconciliação ilusória, conquanto exercício de linguagem:

[...] quando escrevo, a palavra tem aos meus ouvidos uma vibração mais musical que semântica. Uma coisa prestes a materializar uma ideia mas que por enquanto ainda lampeja tão só a sua verve física como se fosse pura melodia, para num segundo momento então se inserir numa ordem narrativa – podendo aí sim irromper o encontro cabal dessa espécie de veia túrgida e insone da escrita com a succulenta vigília do leitor. [...] *literatura na minha mente é isso: lugar, digamos, do não-saber, da fúria, do debater-se em vão, em vão se arremessar em mais esta manhã – e, claro, com a baba desrítmica sujando o fio e o brio inerme das horas.*⁴³

“Estranhamento”, aqui, pode ser tomado como uma categoria de análise presente no campo de investigação do Formalismo Russo sobre a linguagem: um efeito de distanciamento (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar em uma dimensão nova, só visível ao olhar estético ou artístico, como propõe Chklovski (1976, p. 45):

⁴³ “Por que escrevo”, depoimento de João Gilberto Noll à coleção *O escritor por ele mesmo*, no encarte do CD-ROM, produzido pelo Instituto Moreira Salles em 2002. (Grifos nossos).

E eis que para desenvolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já “passado” não importa para a arte.

Localizado, portanto, na distinção entre o reconhecimento e percepção desautomatizada, o estranhamento (*ostraniene*) singulariza o objeto artístico, por meio de procedimentos estéticos que operam deslocamentos e imprevisibilidades, comenta Franco Junior (2007, p. 95).

O estranhamento sempre esteve em uma relação com o incognoscível, com o fascínio e a sedução; deita suas raízes no platonismo, atravessa a modernidade na crise de suas metanarrativas e na angústia que persegue o belo, o estranho, o insólito:

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. [...] Por toda parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos (FRIEDRICH, 1978, p. 15-16).

Também no discurso psicanalítico, o estranhamento (*Das Unheimlich*) freudiano remete à sensação do desamparo, do inapreensível:

[...] com aquela capacidade de a obra de arte causar em nós a sensação de uma desconfortável “inquietude” (*Das Unheimlich*), experiência essa relativo àquilo que seduz, e ao mesmo tempo aterroriza. [...] A adaptação do termo para o nosso idioma acrescenta à sua dimensão original um novo significado: o de estrangeiro (questão de alteridade) [...] aquela própria ao Inconsciente (SOUZA, 2007, p. 19-20; 115-117).

Em *Acenos e afagos*, esse estranhamento no mais das vezes é sugerido pela imprecisão, em quadros narrativos que descrevem a proximidade do erótico com o demencial na tessitura do discurso do narrador-protagonista:

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 fora, ou só para o dentro. A expansão desordenada do dentro poderia virar metástase, criando o império da deformidade, da loucura pura e simples. Ia então me apegando a pequenas coisas do lado de fora para não me afogar em minhas próprias águas. Às vezes eu me aproximava dos elementos de fora tentando captar alguma nitidez. [...] Mas é certo que o mundo de fora não precisava de mim. Hoje quem sabe eu extraísse daqui de dentro certas ondas cerebrais para dividi-las com o sol, tentando assim formular outros mundos possíveis, com novos ritmos, prelúdios, novas seqüências e ocorrências, novos desfechos e armadilhas. (NOLL, 2008, p. 169-170).

Para relacionar essa “inquietação” à noção de homoerotismo no romance de João Gilberto Noll, é preciso que enunciemos alguns pressupostos que estamos ora recuperando, ora assumindo. Em primeiro lugar, o de que estamos considerando homoerotismo como um elemento que forja e articula semiótica, estética discursiva e eticamente uma “positividade” (FOUCAULT, 1988), a partir de um conjunto complexo de práticas sociais e experiências individuais. Em *Acenos e afagos*, sua natureza protéica, sua diversidade e irredutibilidade constitutivas elevam o erótico à excelência da letra, da prosa poética como inscrição dessa demanda do desejo. De sorte que em Noll, é no plano dessa poética que o homoerotismo conjuga algo de transcendental, superando as relações causais, sejam elas diegéticas – tempo, espaço -, sejam elas representação de ideologias e interditos.

O conceito de homoerotismo a que estamos aludindo se refere àquele proposto por Jurandir Freire Costa (1992, p. 21), para o qual, o termo indica uma natureza semântica ampla, mas que, no limite, refere-se a diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (e entre mulheres), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos.

Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo. O conceito de homoerotismo é muito útil, por diversos motivos em termos de história e crítica literária, pois

apresenta a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeite a acomodação que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou individual (BARCELLOS, 2006, p. 47).⁴⁴

O próprio fato de a palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a) impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída à personagem de ficção. Assim, o conceito de homoerotismo presta-se bem melhor à crítica literária que o de homossexualidade, como postula Dennis Allen (1994)

Creio que o exame da relação entre literatura e homossexualidade e escritura não deve incidir sobre as modalidades de codificação ou de incorporação de uma homossexualidade pré-existente. Será preciso, pelo contrário, verificar como o texto define e descreve (e, portanto, ‘cria’) a homossexualidade da qual ele fala. O procedimento de interpretação literária sugerido aqui [...] é menos direto do que parece. Pois a própria escritura desempenha um papel na economia discursiva de que falei (p. 20).

Para alguns pesquisadores (ERIBON, 1997; ALLEN, 1994; SEDGWICK, 1990; WEEKS, 1990) – guardadas as precisas diferenças conceituais –, o uso do termo “homoerotismo” em substituição à “homossexualidade”, conquanto denote uma perda semântica e política, abarcaria a sensibilidade imprescindível para qualquer trabalho que não se atenha exclusivamente a uma forma específica e bem delineada de relação ou identidade homoerótica. A suposta perda resultaria de uma subestimação de um termo que, rentável do ponto de vista discursivo, matizado por um por trágico social, denotaria formas mais incisivamente concretas de resistência e militância.

Um outro aporte teórico importante diz respeito à homossociabilidade – conceito advindo das ciências sociais e avaliado por Sedgwick (1990) e que nomeia e articula discursivamente uma extensa rede de solidariedade e de pertença sujeitos homoeroticamente orientados.⁴⁵ Como “estética de vida”, digamos, essa *práxis* não é tão facilmente

⁴⁴ Pensemos, pois, em Quintanilha e Gonçalves, em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis ou em Amaro, de *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha.

⁴⁵ Este é um ponto polêmico dentro dos estudos *queer*, uma vez que Sedgwick admite que a homossociabilidade – entendida como sociabilidade estabelecida entre homens, pode figurar como importante aspecto na

categorizável; ao contrário, radicada historicamente, ela se particulariza nas demandas dos diferentes contextos sociais que as reivindicam:

Homosocial is a Word occasionally used in history and in the social sciences, where it describes social bonds between persons of de the same sex; it is neologism, obviously formed by analogy with 'homosexual', and Just as obviously to be distinguished from 'homosexual'(SEDGWICK, 1990, p. 1-2).⁴⁶

Foucault, por outras perspectivas metodológicas, já havia apontado algumas marcas da sociedade antiga, no que concerne à relação entre o homoerotismo nos campos do saber, do poder e da ética, sobretudo em relação a uma história dos corpos, uma estrutura patriarcal de dominação, ao passo que, na modernidade, homoafetividade e falocracia formariam antinomias irreconciliáveis, para lembrar Sedgwick (1990).

Para Dollimore (1996), uma análise de textos literários do século XVIII até as primeiras décadas do século XX, mostra que a ruptura entre homosociabilidade e patriarcalismo se expressa de forma mais amena; e, na verdade, haveria uma continuidade básica entre a homosociabilidade masculina e o homoerotismo também no mundo moderno, a ponto de se poder falar coerentemente em “desejo homosocial”, incisivamente estruturante, como propõe Sedgwick (1990, p. 57. Sua história deita raízes no período de meados do século XIX, aventado pela psiquiatria, até a explosão dos movimentos de liberação homossexual e do caso de Stonewall, entre anos 1960 e 1970 do século XX (FERNANDEZ, 1992, p. 232 *apud* BARCELLOS, 2006, p. 45).

Esse período, determinou o surgimento, nas principais metrópoles do ocidente, de uma identidade *gay*, entendida como uma nova estética da existência homoerótica. Na mira de estratégias mercantilizantes, o homoerotismo se abre para os imperativos de consumo, e,

manutenção de uma ideologia patriarcal, implicando, não raras vezes, uma misoginia. Outra direção de se pensar essa condição ‘homosocial’ é a aventada por Foucault, como uma estética da existência”, visão pela qual trilhamos nosso argumento.

⁴⁶ ‘Homosocial’ é um termo ocasionalmente utilizado na história e nas ciências sociais para descrever laços sociais entre pessoas do mesmo sexo; é um neologismo obviamente formado por analogia com "homossexual" e, de forma igualmente óbvia, para diferenciar-se de "homossexual". (Tradução minha).

paradoxalmente, também se torna politizado, entrando para a agenda dos debates político-culturais, sob diferentes matizes.

Nesse ponto, parece delinear-se uma prosa ficcional que autentica algumas dessas marcas identitárias e homoafetivas como lugar de enunciação de um olhar homoerótico articulador de socialidades na pós-modernidade, como indica Belinato (2009), em relação a autores como Caio Fernando Abreu, que testemunham e estetizam “uma lucidez autobiográfica da homossexualidade” (p.114), que, “embora sirva de ponto de confronto pelo preconceito social que recebe, transforma-se em local para a reflexão dos indivíduos que por ela opta” (p.115).

Nesse sentido, os *topoi* homoeróticos são imprescindíveis como operadores de leitura, como elementos estéticos atravessados discursivamente porque rubricas identitárias, certamente voláteis, autofágicas, mas que acenam um sentimento de referencialidade.

Outra questão que nos interessa em termos mais ou menos revisionistas, diz respeito aos termos, “*gay*” e “homossexual”, no mais das vezes contrapostos pela crítica cultural. Entretanto, não pretendemos tornar rígida essa oposição, o que não faria sentido até porque as realidades culturais são sempre extremamente dinâmicas e permeiam-se mutuamente.

Distinção produtora que entraria na própria definição e inserção de determinados autores em uma “literatura *gay*”, a exemplo de Caio Fernando Abreu ou Silviano Santiago, nos quais se veem claros indícios do deslizamento da ideia de “condição” homossexual para a de “estilo de vida” *gay*, no cerne da problemática identitária. Passa-se, assim, de uma postura de autodefesa à autoafirmação inequívoca da existência e sua fragilidade deflagradas na emergência confessional em tempos de AIDS, como aponta Belinato (2009, p. 15).

Para Woods (1998), uma literatura de dicção *gay* propriamente dita coincidiria com a disseminação de modelos identitários *gays* surgidos a partir da década de 1960 do século passado. No entanto, ele mesmo argumenta que desde o final do séc. XIX, sobretudo através da compilação de antologias, procedeu-se à construção de uma tradição literária que não apenas remontaria aos primórdios da literatura ocidental como ainda reivindicaria para si obras e autores de outras literaturas, constituindo-se uma galeria de obras literárias que, em sua diversidade estética e temática forjariam uma historiografia *gay* ou homoerótica (p. 24). Woods afirma que, se é fácil dizer onde ela começa – a saber, quando autores abertamente

gays falam de suas experiências de vida como *gays* -, não é possível dizer onde acaba, pois inúmeras configurações entre autor, leitor, temática e perspectiva são sempre possíveis (p. 12).

Se o conceito de “*gay*” e o projeto político e cultural que ele expressa – com ênfase na primazia do sujeito, na integração social e na confiança na razão – ainda se inscrevem com clareza no âmbito da modernidade, o conceito de *queer*, ao questionar aqueles pressupostos, revela sua inequívoca inserção na pós-modernidade. A relevância dos estudos *queer*, entre outras, é o de submeter a uma crítica profunda a noção de “orientação sexual”, que está na base do conceito de homossexualidade, mostrando sua fragilidade como instrumento analítico (SEDGWICK, 2007).

No entanto, a esse respeito, não estamos diante de uma novidade absoluta da teoria *queer*, pois outros pesquisadores já haviam questionado, há mais tempo e a partir de outros marcos teóricos, não apenas a fixidez do conceito de homossexualidade, mas ainda sua aplicabilidade a muitos contextos específicos, como lembra Weeks (1990). O autor enfatiza a necessidade de se distinguir com clareza comportamentos, papéis e identidades no estudo do homoerotismo, pois “um comportamento homossexual não gera automaticamente nem mesmo necessariamente uma identidade homossexual” (WEEKS, 1990, p. 196).

Para os limites de nosso trabalho, importante ressaltar que os conceitos de homoerotismo e homosociabilidade operam fissuras decisivas para a ideia de homossexualidade, porque a amplia, e, em outra dimensão, também corrobora a construção de uma homotextualidade. Tomado como um elemento retórico complexo, o homoerotismo em João Gilberto Noll, ao integrar emoções, sensações, experiências de trânsito entre a vida e a morte, está inextricavelmente ligado a um regime de violência que se opera em diferentes níveis de expressão, da ascese ao escatológico, culminando na decomposição do corpo na narrativa e da narrativa do corpo, em seu gozo absoluto e seu ônus irrevogável.

Este olhar nos fornece referências para adentrarmos a dimensão produtiva do homoerotismo em *Acenos e afagos*, possibilitando que ele seja lançado para além de uma transgressão contextual de posicionamentos de sujeitos enformados e subjetificados – o que não seria demérito porque, como vimos ponderando, a literatura, como “erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12), é lugar de auscultamento de experiências interditas, de desejos inteligíveis, de

corporeidades infames, capaz de indicar, não o real, mas um lugar de falta e sublimação: “A ficção das coisas me enredava a ponto de não poder dela me desvencilhar. E o que restava do que chamavam realidade se asilava incomunicável no consulado de todas as bandeiras” (NOLL, 2008, p. 56).

3 ACENOS E AFAGOS

3.1. O enredo: “um épico escrito em transe”⁴⁷

Acenos e afagos é a narrativa intrincada de João Imaculado (p. 154) e sua paixão pelo engenheiro, amigo da infância, espaiada pela vida e pela morte. Nos primeiros quadros narrativos, os dois personagens, ainda crianças, lutam entre si, no corredor de um consultório odontológico, num erotismo iniciático, “no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas” (p. 7). Ludo sexual cuja “impossibilidade de uma intenção aberta produzia essa luta ardendo em vácuo” (p. 7), e sobre o qual “a luxúria adulta estava então lançada” (p.8) por essa “matéria tão improvável” (p.9). Reverberações também da adolescência, tempo em que “já desconfiava de que seria um adulto famélico por sexo” (p. 13) e “apaixonado pelo corpo” (p. 14), e quando, em função da situação econômica do pai, vai para um seminário, onde “agora, a pele seria a de um colega” (p.14), no “esconderijo da noite”, tendo as trevas como a matéria envolvente ao meu pobrinho gozo” (p. 14), confessa o narrador.

Torna-se cético, “triturando todas as crenças d’além corpo” (p. 15) porque “não fazia mais parte de um plano cósmico regido por um déspota” (p.15), “sem mais acreditar em Deus” (p. 14-15). A “engrenagem do corpo” (p. 15) leva-o a ter “uma consciência abalada” [...] “infestada de abutres inequívocos” (p. 15), “como por exemplo, sair do seminário, do armário, [se] entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnavais, ao vício e daí não retornar mais” (p. 16). Anos mais tarde, em uma sessão de cinema, “cada um viu no outro [...] a substância que faltava”: “escrever uma outra história” (p. 17), marcada, como afirma o narrador, pela “força do meu distúrbio em face dessas presenças, eu destilaria para elas a gana das fabulações” (p. 18).

Um desses motes é o convite do engenheiro para juntos visitarem um navio atracado, e “lá ia eu de novo arrastado por seu avassalador magnetismo” (p. 19). No cais, um submarino alemão e “deleites carnavais inventivos” (p. 21), em um passeio marítimo sem destino, junto àquela “confraria, que tinha como objetivo o de experimentar os turbilhões da libido” (p.27).

⁴⁷ (NOLL, 2008, p. 190).

De volta, separa-se do engenheiro, que seguiu viagem, porque “agora estava ali, completamente entregue àquelas manhas masculinas em dimensões marítimas” (p. 30). Errático, antes de retornar a Porto Alegre, hospeda-se em um hotel, e, em uma fantasia com a mulher do dono, confessa: “não me bastava, eu precisava de outro -, só na imagem, claro, e que comigo formasse um pacto de tesão inabalável [...] um terceiro corpo, um corpo de formosura sem par, sim, um corpo imaginário [...] uma terceira pele” (p. 32), porque “um ato de foder resultava em um rito” (p. 33).

Assim se dava também com Clara, sua mulher, com “sua voz bendita cantando canções francesas dos séculos XV e XVI” [...] cujo “timbre particularíssimo de soprano tinha o poder de [lhe] inspirar”, (p. 38) e com quem partilhava a cumplicidade dos desejos sobre os quais “o corpo se encarregava de dizer” (p. 38) [...], de classificar como “encontros emergenciais” [...] - o que “de mais imediato a vida poderia proporcionar” (p. 39). Ou ilustrado no encontro com o pai do amigo de seu filho adolescente, “amigos ou amantes?” (p. 42). No retorno à sua rotina, a notícia do naufrágio de um submarino alemão na costa da Angola e a percepção da nudez do filho, num misto de censura, incomunicabilidade ou impossibilidade do amor, ao ponderar: “ele é um homem, e eu devo tirar os olhos do seu corpo e lhe falar com voz de pai. No entanto, ele é tão belo que nem ousou acreditar. [...] Pensei em lhe fazer um agrado, até mais que um agrado, um afago destemido embora sempre sóbrio. Ou só um aceno...Mas não havia mais como. Isso deveria ter sido feito na infância dele” (p. 57).

Entre tantas relações líquidas, a com Bernardo, um massagista, com quem, “ao foder nas trevas, justamente num mundo sem figuras, poderia convocar, com melhores resultados, o fantasma do terceiro homem” (p. 66). Ou no sadismo agônico com o garoto de programa, “nos ritos próprios àquele trabalho, noite afora”, (p. 69), com quem “[...] não deu pra sentir de fato dor” [...], mas que o leva a confessar: “o que sei é que, ao levar o pontapé, gozei enfim, tão fundo que parecia o ato de morrer” (p. 71). Acordado no hospital, a visita do engenheiro é descrita num quadro de confusão mental: “não era um espectro emanado de meu pensamento? [...] “Foi quando acordei. E estava deitado num leito branco, bem no meio de um salão. O salão, vazio. Capela de velório? (p. 78). Insolitamente, “com ele, [o engenheiro], a vida retornava, a vida e suas funções” (p. 79). Fogem para Cuiabá, onde, enfim, o narrador projeta um desejo: “ele seria meu homem” [...]. “Eu de tradutor da mulher que jamais serei” (p. 80-81).

Durante a convivência, o engenheiro confessa-lhe ter violado sua sepultura, através de um “segredo de espantar as trevas de um corpo inerte” (p. 88). “A vida que gritava agora iniciava a partir da ressurreição” (p. 88) [...], “como um rito masculino de passagem, para se atingir a verve do sêmem universal” (p. 91), e, paradoxalmente, “continuará no gozo dessa abstração feminina” (p. 93), que passa a delinear-se na psique e que culmina no corpo, “revolucionando a minha anatomia” (p. 125), como confessa o narrador ao se referir à metamorfose que o transforma em mulher.

Encontrado morto, supostamente envenenado por um de seus seguranças, o engenheiro, “com uma suave ereção” (p. 171) e “com lábios obscenos para um morto” (p. 173), é enterrado pelo segurança e pelo narrador, em um clima de erotismo necrófilo. Ambos partem mata a dentro até encontrar o vilarejo, “Nova Amizade”, de onde o narrador “fugia, fugia de qualquer história que quisesse me escravizar a meu passado remoto ou recente” (p. 197). Deixando para trás o segurança, retorna a casa em Cuiabá porque “vinha à procura de proteção, não importava que ele [o engenheiro] já estivesse morto” (p. 197). Nesse retorno, as crises de vômito e uma necrose em um dos pés feridos na fuga, levam o narrador a sentir uma “sensação omissa”, e a concluir: “eu me sentia morrer” (p. 198).

Em meio à floresta, inadvertidamente, é atingido por um tiro disparado pelo segurança. Num rir incontido, sente esvaírem-lhe as forças no seu “corpo infinito” (p. 199) e sua desintegração, uma “única dramaturgia possível” (p. 200). Nesse momento, passa a narrar a própria morte, num “devaneio dolorido” (p. 201), um estado de latência emana “naquela marcha em direção ao pó” (p. 202). A percepção corporal no momento da morte é narrada em “uma lassidão absurda” [...], de “semitons candentes da hora” (p. 204), e “então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim...eu começaria a viver...” (p. 206).

Acenos e afagos, como mostra esse enredo tocado de estranheza e pelo maravilhoso, é exemplo de que na prosa de Noll, o “o que é narrado” e “o como é narrado” *gozam* da mesma chancela das melhores literaturas. A história de João Imaculado pode desestabilizar certos horizontes de leitura pelo tema de um “corpo estranho” levado ao seu paroxismo, e, ao mesmo tempo, impingir os desconfortos de uma escrita nevrálgica de um autor que confessa: “Eu escrevo com o corpo”.⁴⁸

⁴⁸NOLL, J. G. No compasso da linguagem. *Revista Agulha*. [São Paulo], 2008. Entrevista concedida a Kátia Borges. Disponível em: www.revista.agulha.com.br/katb3.html. Acesso em 15 jan. 2009.

Em *Acenos e afagos*, narrar o corpo é também narrar o transitório, o degenerativo, o ambíguo que se instaura nos liames entre a atração e a repulsa, o desejo e a interdição, o gozo e a dor. É narrar, a partir de um elemento tangível, a história das representações e dos discursos, e, a partir deles, nomear a realidade e seus escombros.

3.2. Romance *queer*: corpo, experiência e narrativa

Vimos tomando *Acenos e afagos* como romance de derivas, de esvaziamentos dos sentidos, que cultural e discricionariamente, se forjam sobre o corpo como ponto de partida para uma narrativa da identidade ou, no caso de João Imaculado, de uma pós-identidade. Sendo, pois, nômade e desterritorializada, essa narrativa reverbera a infância, marco zero das experiências de edipianização e de fantasmas, de onde ressoa a crise produtora do desejo homoerótico. Espíndola (1989), ao tratar do tema em *A fúria do corpo*, apostava no corpo como signo de uma denúncia de sujeitos à margem; em *Acenos e afagos*, propomos que o corpo, borrado em suas margens identitárias, mostra-se avesso a qualquer significação despótica, descoberta-ascese, num clima belicoso, que permeará a narrativa, sua homotextualidade, através de uma grelha semântica que remete ao ludo:

Lutávamos no chão frio do corredor” [...] E nós dois a lutar deitados, às vezes rolado pela escada abaixo” [...], “essa luta ardendo em vácuo” [...] Seu corpo em cima do meu parecia tão forte que eu teria de me render [...] O que sentiriam os rendidos? (p. 7). [...] Parecíamos mais uma vez dispostos para a briga. Naquele ponto eu já sabia: a animosidade seria abastecida de novo pela atração (NOLL, 2008, p. 10).

O corpo como o *leitmotiv* da experiência, no mais das vezes homoerótica, singularizada no embate, no tom agônico: “E nós dois aqui no chão do corredor, jurávamos, calado, inimizade sem fim” (p. 8), onde o “roído aflitivo da broca não cessava” (p. 8), como metonímia daquele estado de aprendizagem do eu, mediante o qual, também uma censura da ordem, das teias familistas e masculinizantes surge como fantasma:

A possibilidade de sermos pilhados pelo dentista mais dramatizava o sentimento meio fosco entre o gozo e sua imediata negação” (p. 8). Nesse ludo, uma forma criativa de resistência e simulação de uma ordem subjetiva e corporal emerge como linha de fuga, tão caracteristicamente *queer*: “Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos. Fomos abaixando nossas calças curtas e ficamos de joelhos, um de costa para o outro. Essa posição, talvez, servisse para nos camuflar um pouco diante de algum brusco olhar com bom trânsito no prédio. Foi assim que lançávamos nossos ferrões de forma branca, para amaldiçoar aquelas sensações que não teríamos mais como revalidar pelo resto de nossas biografias (p. 9) [...] Contávamos com a ameaça de o dentista abrir a porta a qualquer momento e

nos flagrar no árduo impasse carnal. O perigo constituía-se num ingrediente tentador a mais para um novo arranque de erotismo, naquela dispersão erógena da infância (NOLL, 2008, p. 10).

Nesse embate sobre o corpo como significante unitário, psicologizado na tensão dessa partilha arbitrária a que tacitamente o narrador parece aludir; e na própria configuração dessa “matéria tão improvável” (p. 9), a memória se instaura como dimensão ética e estética, que coloca o corpo *queer*, obsceno, fora de cena, portanto, em núcleo de um saber sobre o corpo e suas injunções estigmatizadoras e excludentes:

Mesmo sem ter condições de ejacular, em razão do organismo ainda verde, dessa tarde restou um deleite naufragado, deleite que nunca deveria mais conseguir atizar. [...] Desconhecíamos a aparência do líquido que nos acompanharia pela vida toda. Sabíamos 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. [...] Éramos moleques que se reinventavam a cada sinal de puberdade (NOLL, 2008, p.9).

Estruturada pela técnica do monólogo interior, a narrativa sintoniza-se com os meandros e complicações decorrentes de uma consciência aguda sobre a reinvenção da subjetividade/masculinidade, parodiada, invertida, investida contra o despotismo, o *Nome-do-Pai*⁴⁹ - figura de tensão fundadora do eu, da censura, do interdito -, sobre o qual ressoa a crise de modelos identitários masculinos e femininos, e a proliferação de discursos e de regimes de saber/poder que operam políticas de representação, conforme vimos em Butler (2003). Nos primeiros momentos da narrativa, a metáfora paterna insurge como signo de regulação disciplinar do corpo por um “dispositivo de sexualidade”, para lembrar Foucault, pedagogizante, mas que encontra na invisibilidade do revide sua maior resistência:

Meu pai me dera um livro sobre as coisas do sexo, cujo autor, João Mohana, pontificava como padreco que era. Nunca punhetei tanto quanto durante a leitura desse manual. Várias páginas manchadas pelos jatos de minha grande novidade da época -, sim, o sêmem (p. 9).

Na poética do corpo, o atravessamento de uma ética das legitimações dos regimes de verdade, aventados pelos estudos *queer* se dá pela perseguição dessa figura do pai, que recebe

⁴⁹ Lacan cunhou o termo em francês, *Non-du-Père*, para indicar a ideia/metáfora do pai como estruturante da economia psíquica do homem, figurando-se um mito organizador de suas paixões. (Cf. ROUDINESCO, E. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997, p. 235).

investimentos semânticos de diferentes naturezas. Genette (1972) propõe que a figura preencha um vazio existente entre significante e significado, ou, como ele afirma, uma “relação que faz vínculo entre significante e significado” (p. 32). Nesse sentido, podemos situar a figura nos limites da linguagem, em que perfaz um movimento pulsativo entre o que é possível e impossível de ser dito, entre o representável e o irrepresentável. Em outras palavras, no nível da linguagem, a figura caracteriza-se por um desvio, por uma quebra de expectativa em relação a um significante normalmente utilizado para suscitar um significado.

Assim, em torno do significante *pai* instaura-se o desvio, as linhas de fuga que rompem com a radicalidade do patriarcal, contraposto a um ímpeto que ameaça a ordem, pela desordem do desejo. Pai, portanto, como *topos*, inscrição no simbólico, que não se circunscreve ao biológico, ao social, enquanto reapropriação, portanto, *queer*, mas também estético, porque norteia o princípio deflagrador da narrativa confessional em *Acenos e afagos*. Nesta *différance*, a metáfora paterna, como valor absoluto de articulação entre verdade e saber/poder, coloca-se também como marco zero do complexo jogo das metamorfoses que figuram na narrativa, e cujos aspectos abordaremos no tópico *Metamorfose e Homomemória*. A metáfora paterna, pois, é um elemento recorrente na produção de João Gilberto Noll, e que suscita e instiga. O primeiro conto do autor, problematiza a incomunicabilidade entre pai e filho, seus escolhos e suas dívidas colocadas sob a rubrica de “Alguma coisa urgentemente”:

No Rio fomos para um apartamento na Avenida Atlântica. De amigos, ele comentou. Mas embora o apartamento fosse bem mobiliado, ele vivia vazio.
- Eu quero saber – eu disse para o meu pai.
- Pode ser perigoso – ele respondeu.
E desliguei a televisão como se pronto para ouvir. Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar (NOLL, 1991, p. 14).

Ou no embotamento da retórica do pai em “O filho do homem”:

[...] meu pai não propunha me assustar, dizia que não é preciso temer o nosso destino, que a dor e o prazer são coisas imponderáveis mas que chegam na hora certa e saem na hora justa. O meu pai está morto (NOLL, 1991, p. 83).

Em *Canoa e marolas*, reverbera a angústia que a rasura de uma identidade paterna, o *não-do-pai*, provoca no personagem-narrador, que sai em busca de sua filha, fruto de um amor fugidio. Sintomático que o romance componha a coleção *Plenos Pecados*, e que explore uma certa culpa e inescapabilidade do alheamento nos limites do pecado da *Preguiça*, como metáfora da letargia das relações entre pai e filha.

Mas agora querida dar uma imagem precisa à minha filha, Marta, um gesto claro, retilíneo, aberto, sedutor. Queria atrair minha filha, vê-la orgulhosa do homem que a gerara, vê-la contente por conhecer uma corrente de sua origem, eu, um homem de meia-idade, a sós com ela para protegê-la das últimas vicissitudes antes que entre na madureza, numa possivelmente confiável autonomia. Talvez eu preferisse não precisar de mais nada, nem da existência e minha filha, não, já era tarde para não querer, eu tinha sim gerado uma filha com uma mulher de nome Marta, e eu precisaria refazê-la dentro de mim e com ela todo um passado ainda latejante quando viesse a tocar nas suas mãos desconhecidas, nas próximas horas, aqui nessa ilha, para onde eu acorrera cheio de uma urgência tosca e desajeitada (NOLL, 1999, 17).

Em *Mínimos, múltiplos, comuns*, a imagem do pai em “Parque da Redenção”, figura-se anêmica, imprecisa, irreferencial, sem, no entanto, deixar um ponto aguda de inquietação e perplexidade:

Os jacarandás em flor. Isso lhe dava certa segurança. Dali a um ano seria a mesma luz de outubro, o mesmo roxo nas copas. O gosto de retorno perecível lhe umedeceu o lábio. Ela não sabe como preencher o domingo, agora que todos os dias passaram a ser domingo. Desde a súbita herança de um pai desconhecido, misterioso. Sentou-se no recanto chinês. Mirou firme o olho furado do dragão. Lá no fundo, bem remota, ressurgia certa figura rala, sem recursos. Fechou os olhos, enterrou as unhas na saia. Uma fisgada cortou-a inteira. Pensou no pai (NOLL, 2003, p. 213).

Também no romance *A céu aberto*, o pai é figura difusa, em meio a uma batalha por razões e espaços indefinidos, aos quais se laçam dois irmãos que buscam romper com o distanciamento que se engendra nos afetos entre pai e filhos:

Eu era mais velho, eu precisava fazer alguma coisa pela saúde do meu irmão. Pensei logo no nosso pai. A gente não tinha mais ninguém.

Só que o nosso pai estava na guerra, lutando do lado dos homens de farda roxa, uma guerra que eu não sabia para que servia – não chegara ao entendimento de que lado havia a melhor causa, se os outros homens, os de farda castanha, viviam nos tempos de paz perto ou longe da gente, se eram filhos da encosta do monte lá embaixo ou se, quem sabe, de outro mundo, de uma esfera perdida no espaço (NOLL, 1996, p. 10).

“Em nome do filho”, conto de *Máquina de ser*, a perda diante da morte do filho revela no narrador um pai que tende a confundir o vazio das coisas irreconciliáveis com complacência e altruísmo:

O médico saiu da sala de cirurgia e me olhou como se adivinhando nos meus olhos o endereço da notícia que deveria dar: “O seu filho entrou em óbito”, ele contou. Claro, ao dizer “entrou em óbito”, ele pretendia suavizar o fato de que meu filho tinha morrido de uma vez por todas -, para que eu mesmo, como de fato acabou ocorrendo, não me desse conta assim de chofre de que o meu filho tinha chegado a um estado que o apartava de mim para nunca mais. Por enquanto eu não poderia sequer imaginar que a partir dali eu iria me referir a ele definitivamente no passado. Que eu continuasse nem que por alguns segundos usando o infatigável presente do meu filho em sua ação no mundo a meu redor. Ou nem tão ao redor assim, já que meu filho sofria de ausências (NOLL, 2006, p. 15).

Em outras palavras, os excertos anteriores ilustram como a figura do pai espraia no texto o tom da inscrição do simbólico e sua subversão, assumindo matizes diferentes: o pai reverbera em Noll como “ausência espectral”, é subsumido pela inescapabilidade dessa figura produtora de subjetividade, mas, paradoxalmente, a eleva à condição de impossibilidade. A dimensão de pai “biológico” mostra sua máscara social, ao qual o narrador se refere diversas vezes, tanto em relação a seu próprio pai, quanto em sua própria condição de pai; já na dimensão do pai “teológico”, vemos uma insolúvel relação com o Deus, o Pai, como em “Meus oito anos”, que compõe *Mínimos, múltiplos, comuns*:

Agora vocês já viram o suficiente”, disse o padre na Sexta da Paixão. Aí desceu um pano preto, tapando o altar. Seus olhos se amancebavam com a abóbada, onde se debatia um pardal intruso. “Sem a ressurreição, em vão seria nossa fé” Pensei na chaga que, minutos antes, eu não conseguira beijar. Após cada beijo, um guri passava álcool na imagem. Era meu aniversário, mas nem o pudim de praxe compareceu. Fingi um luto maior do que a data dos meus oito anos, fui deitar. Sob o lençol tateei o meu corpo, devagar, como se o estivesse conhecendo ali (NOLL, 2003, p. 475).

Essas relações com o simbólico inscrevem-se, no âmbito da cultura, das relações com a ordem, com o interdito, e que, nas cenas em que são evocados no romance, e pela forma como o são, evidenciam um atravessamento dessa metáfora paterna. Como significante central de toda encarnação histórico-esquizo das masculinidades e feminilidades, a imagem do pai aponta o caráter discricionário dos jogos de relação que reverberam na trajetória dessas identidades bio-grafadas *do* e *no* personagem-narrador:

Seu corpo em cima do meu parecia tão forte que eu teria de me render. O que sentiriam os rendidos? [...] Os mistérios devem gostar de não serem nomeados. [...] Clamo por um amor sem nome, posto que ainda oculto a meu faro, quando por fim gozo litros no interior dessa mulher astuta, a engolir entre as pernas o meu sumo. [...] É necessário que depois de morto eu reinterprete o papel de pai, infelizmente, ainda com palavras pré-moldadas. [...] Sou um homem usual, aquele que não atira à queima-roupa nem é capaz de aliviar a carga de ninguém. Um homem que não deixa marcas. Eu, um homem usual como tantos, não trarei paraísos nem pesares. Sou anônimo, alguém que pode desaparecer sem deixar lembranças (NOLL, 2008, p. 7, 29, 50, 56, 59-60).

O narrador apresenta a rarefação dos papéis sociais em torno do que comumente se configura a ordem familista e masculinizante da figura paterna como fundadora do eu, como na cena da piscina, um quadro narrativo-descritivo como em um *travelling*:

Meu filho nada borboleta. Sim, nunca o vi nu. Ele nada borboleta com seu belo físico, de verdadeira fibra atlética. À noite vou bater no quarto dele, pedir que me conte o que anda lendo. Por enquanto ele nada borboleta com seu tórax de cinema. Quando volta ao vestiário, vou atrás. Ele se seca, nu. Olho a sua nudez e penso que eu sou um dos responsáveis por ela. Ele é um homem, e eu devo tirar os olhos do seu corpo e lhe falar com voz de pai. Cheio de disfarces encosto meu olhar em seu tronco, ando por sua barriga, desço mais, o pau circuncidado, encosto agora o olhar em suas pernas musculosas, em seus pés de dedos meio murchos devido à água da piscina. Volto a subir pelo mesmo corpo, subo mais, mais, quando ouço a sua voz exclamar “pai”!? *Parece ter perguntado algo que prefiro não entender* (NOLL, 2008, p. 57, grifos nossos).

A crise que ressoa da figura androcêntrica vai borrando os limites da interdição que essa imagem carrega na história dos afetos. O signo patriarcal fragmentado é subsumido por uma ordem subjetiva nutrida, desejada, ameaçada e ameaçadora do corpo, também ele signo deslizante. Na economia da narrativa, o corpo vai se afigurando metonimicamente, como na sequência do excerto, em que, o narrador inscreve, em uma abrupta mudança de foco narrativo, a relação com o filho num misto de inescapabilidade e temor:

Em dois homens no vestiário, um de cada lado, e, à revelia de tudo, um deles era o pai, o outro, filho. Eram dois homens que poderiam ter formulado em conjunto projetos os mais espertos. Mas não, os dois preferiram se afastar. Eram dois homens que pareciam habitar a mesma solidão e que, no entanto, se afastavam um do outro, já que previam grave tumulto se ambos confluíssem para o mesmo ponto (NOLL, 2008, p. 58).

A narrativa dessa poética corporal continua deslizando metonimicamente nos quadros que se seguem, como a associar o tácito, o interdito, a uma tentativa de sublimação, como se evidencia no fato de o narrador, após esse quadro prosaico no vestiário, deambular em busca de um garoto de programa:

[...] e saí andando para uma casa onde garotos de programa simulavam massagens na penumbra” [...]. O garoto que eu encontraria agora na casa de massagens parecia mais de um, pois era *todos mesmo, cada um com seus dons inconfessáveis*. Seus traços se movimentavam com uma incongruente fluidez (NOLL, 2008, p. 59, grifos nossos).

Além do recurso metonímico, o romance também apresenta outra estratégia narrativa extremamente produtora em termos de configuração de sentidos, qual seja, uma alternância de foco narrativo, que passa de autodiegético para heterodiegético e novamente para autodiegético, como indicam os três excertos anteriores. Essa recursividade garante à temática do corpo e o desejo o lugar de elementos nucleares no processo de reavaliação da metáfora paterna, borrando para as fronteiras que atestam a travessia da natureza à cultura, seus interditos, sublimações, ônus:

Eu forçava, forçava a memória para além ou aquém do garoto de programa, mas o trabalho de lembrar também doía. Relembrar seria pedir o impossível

de minhas ruínas. O vácuo da consciência era colossal. [...] Em meio a essas considerações, começou a me inspirar a imagem de dois homens a foder no escuro. Ainda havia zonas erógenas a explorar neles ou em mim mesmo? Tão sombria a cena desses homens, que de fato não se via vulto -, de presença, só os sons e gemidos do contato. [...] Os dois homens no escuro. A minha mulher e o meu rapaz continuam intactos no carço da memória, mas eles não me traziam nada além de serem meu garoto e minha mulher, mãe dele. [...] Por enquanto era aquilo, a insistente imagem dos dois que fodem num breu de fazer gosto, transmitindo fragmentos de palavras rubras, gemidos, a glória dos gozosos. Sentia nas mãos uma gororoba um tanto espessa e melada feito açúcar derretido. Eu sofrera uma poluição. Meu filho dorminhoco talvez sentisse o seu jorro escrotal nesse exato instante. Aliás, ele estava na fase de poluições. Durante o sono, uma peça de seu corpo avolumava-se ao máximo e à revelia dele (NOLL, 2008, p. 73-74).

Na economia da linguagem, as narrativas truncadas e rizomáticas, figuram a angústia de dizer a verdade desse desejo que não pode ser dito com o regime de “verdade” que rege a consciência, dada a sua parcialidade, seu aspecto censório, instituído pelas linhas de forças discursivas que regulam o normal e o patológico, para recuperar Seidman (2002), como nas fantasias incestuosas do narrador:

Senti saudade de minha mulher e de meu filho em Porto Alegre. Fiquei de braços flexionando os meus quadris contra a cama. Vinham à minha mente a bunda de meu filho, a xota mais que úmida de minha mulher naquelas noites quentes, e, para coroar, o cu do engenheiro esfomeado pelo meu cacete. [...] Começava a plantar na lembrança de meu filho a imagem do jovem ideal [...], Via meu filho agora em tons esverdeados, e isso parecia ser o sinal de que ele se curvava a essa mais que longínqua noite da selva, onde os mosquitos esfolavam a pele fraca dos urbanos. O meu rapaz saía do banho e me olhava tentando decifrar a ambição do meu desejo. Debaixo do corpo inerte do engenheiro eu ia sentindo que vinha vindo o gozo, mesmo que não soubesse ainda exatamente de que localidade irromperia o êxtase. O meu filho me beijava fundo mas tranqüilo. As línguas nossas tocavam-se discretas, às vezes flutuavam pelo céu da boca. [...] Quem estava ali em cima de minha carcaça não era mais o engenheiro, mas meu próprio filho que, por fim, me visitava e gemia e parecia me entranhar. Adoraria se conseguisse me emprenhar. Por enquanto seu pau rijo queria entrar em mim com boas estocadas. Abri as pernas e as enlacei em sua região lombar. [...] Seu tônus juvenil dava a impressão de um guerreiro -, claro, para meu prejuízo. Ele me machucava feio. Tinha a impressão de que o seu cacete não tinha pé na minha fenda aquosa. [...] De onde eu tiraria a força para o restante de uma epopéia tão depravada quanto aquela? Meu filho me tolhia como eu nunca consegui tolhê-lo em sua infância. Esmagava-me com seu gogó entrando em minha boca. Adolescente, enfim, com pouca experiência, se é que havia alguma. [...] minha pélvis acolhia francamente o cacete monumental de minha própria descendência. Inigualável, eu diria (NOLL, 2008, p.110; 146-148).

Esse longo mas contundente excerto ilustra como o romance explora a metonímia como recurso para estetização do desejo, que, sabemos, é sempre da ordem do devir, não cumulativo, irrealizável. Assim, a narrativa vai como que rizomaticamente se espiralando até culminar no limite da ideação desse desejo: a experiência da morte, que, ironicamente, em *Acenos e afagos* não é o fim do desejo, mas, como nas teias de Sherazade, condição de sua permanência, como podemos depreender dos últimos quadros narrativos:

Eu não precisava ter medo. Que abrisse então a boca e os deixasse voar a céu aberto. Chovia. Dava para sentir a terra se impregnando de umidade, muito lentamente...Começava a estação das chuvas? Mas as chuvas já não vinham para me banhar. Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver...

A segunda dimensão da imagem paterna colocada *sub judice*, e que propomos “teológica”, é expressa na relação agônica do narrador com a ideia de Deus, como se depreende do encontro marcadamente homoerótico entre o narrador e um colega de seminário, que lhe narra sua infância:

Agora, a pele seria a de um colega de seminário que não me dava a mínima. Ou dava? [...] Quando ele falava, como agora, eu sentia a minha boca salivar, se inundar de saliva, a ponto de um pouquinho do cáldido líquido espumoso transbordar pelos cantos dos meus lábios feito convulsão. Dessa vez o seminarista contava de sua infância em Tapes. Da vida no campo com as ovelhas, de seu romântico pastoreio em tantas invernadas. [...] Confessava preferir fazer os deveres da escola junto às ovelhas. Tocava flauta doce em meio aos bichos, às vezes com uma capa de lã grossa pra se proteger do Minuano (NOLL, 2008, p. 14).

O tom bucólico da narrativa bem pode remeter ao pastoreio ancestral, numa espécie de teopoética bíblica da figura dos jovens pastores, metonímia, portanto, de um discurso teológico que o narrador reverbera e desconstrói, e que é subsumido pelo desejo homoerótico, fantasista e sublimatório, quando direcionado ao filho adolescente e aos garotos de programa com quem mantém relações fugazes:

Eu ia contando e eu admirando seu peito apenas entrevisto entre as águas do casaco de pijama. Eu ia contando e eu sentindo meu pau se intumescer por baixo de tudo. Ele 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. 14).

Novamente, as narrativas que se encadeiam centralizam a poética do corpo em múltiplas direções e sentidos, à medida que o corpo vai sendo colocado como letra poética, e, como *poiésis*, lugar de criação:

A partir dali, 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. Viriam coágulos até (NOLL, 2008, p. 39).

As possibilidades de ser e de transcender, quebrando dicotomias entre o sagrado e o profano, expondo o corpo de deus, “o verbo que se fez carne” às contingências e ignomínias dessa mesma carne:

Eu queria ser Deus, isso estava claro, e desconfiava de que, para seguir a carreira divina, seria preciso uma imaginação teológica com outra face. Como por exemplo sair do seminário, do armário, me entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnis, ao vício e daí não mais retornar. [...] Quando intrépido abro a camisa do estranho, ato contínuo começo a dar vazão às varias constelações de carícias. A mão nos botões não é um gesto menos nobre do que o da mão sobre a Bíblia. Ambas tocam num fetiche, seja o homem, seja a Bíblia, para dar início aos trabalhos de realizar nossa fome infinita (NOLL, 2008, p. 15-16; 39).

O narrador acrescenta um tom epifânico a partir do qual decreta a falência da *imago* de Deus, por extensão, do pai, do falo, do discurso, portanto. Potencial criativo, de embate e estranhamento, de novas variáveis e chancelas sobre a experiência de si:

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 chegue a meu quarto sem

mais acreditar em Deus. [...] E, enfim, eu era ateu. Não fazia mais parte de um plano cósmico regido por um déspota. [...] Ao fechar a porta do quarto faltou luz. Tomei um copo d'água no escuro. E depois sorri. Esse sorriso eu destilava das vísceras e dedicava ao zero a partir do qual minha vida vingara e florescera (NOLL, 2008, p. 15).

Nesse momento da narrativa, a ambientação assume contornos neobarrocos, contrastando, no mais das vezes, os jogos de claro-escuro, enfatizando o lúgubre, a escuridão, o claustrofóbico, realçando o gesto epifânico que parece delinear-se. Nele, atentamos pelos aspectos simbólicos que inscrevem este gesto na ordem do “claro-enigma”, em diálogo com o trágico edipiano, que tem na cegueira compulsória de Tirésias, a condição única de interpretar as insígnias do destino e sua *hybris*.

Nessa condição da personagem, o “João Imaculado” também não é forçoso reconhecer aquele aceno de Lamartine, sobre a tragicidade do desejo:

Borné dans sas nature, infini dans
ses vœux – L’homme est un dieu
tombé qui se souvient des cieux.⁵⁰

Esse desejo também surge no episódio do encontro do narrador com um garoto que entoava uma canção religiosa, no vilarejo de Nova Amizade, por onde passa durante uma das fugas:

A criança animava seus passos cantarolando algum hino evangélico ou coisa assim. Falava de Cristo sobre as águas. Quando criança sentia uma atração maior por essa cena. Era um verdadeiro espetáculo circense. Ficava imaginando que sensação estonteante viria de um trajeto na superfície das águas. Eu também queria, pensava olhando para a gravura antes de dormir. Por que não coube a mim ser Deus? (NOLL, 2008, p. 192).

⁵⁰ “Curta por natureza, extensa em votos
É dos mortaes a condição terrena.
É numen desthronado o homem no mundo,
Qu’inda do Ceo mantêm n’alma a memória”.

LAMARTINE, A. Meditação de D’Alphonse de Lamartine. In: *Obras poéticas de D. Leonor D’Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marquesa d’Alorna, Condessa d’Assumar e D’Oeyhausen, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe. Tomo II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844. Disponível em : http://purl.pt/172/1/1-6609-v/1-6609-v_item1/P517.html. Acesso em 31 jan. 2010.

Assim, o romance, ao reivindicar o espraiamento do valor simbólico de um corpo que, de significante unitário regido pela ordem patriarcal, falocêntrica assume-se “sintoma” plasmado pela cultura, ironiza e revela a constante permuta entre ordens e a desordens valeryanas, à luz de uma resistência a modelos de subjetividades e identidade. Porque inscrita na ordem do devir, do desejo, seu aspecto *queer*, no mais das vezes, assenta-se, pois, nessa linha de força criadora do erotismo, contra a falência da experiência de um eu tencionado, obrado entre a recorrência a modelos identitários carcomidos e a busca, nômade, desterritorializada, de “corpos que importam”. Uma aprendizagem sobre as dissemétrias que atravessam o demasiado humano em sua maior (in) glória: uma capacidade de criação em devir:

Eu estava cada dia mais demente. Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação. Precisa, no entanto, me manter nesse centro hoje diluído, indefinido, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para o fora, ou só para o dentro. [...]. Aquilo que se extinguiu em mim era tudo. Agora eu mergulhava em certas alvuras, acompanhando alguns cardumes azulados que eu já conhecia de vista, não lembrava de onde. Esses cardumes, exalando um aroma desmaiado, surgiam muito próximos de mim. Certas nuances da vista perduram no coma. [...] O devaneio colorido, ou nem tanto, só cessaria quando aparecesse a lua. [...] Eu era, sim, o meu próprio exemplo naquela marcha cadenciada em direção ao pó (NOLL, 2008, p. 169; 201, 202).

O corpo e sua narrativa surgem como possibilidade, talvez a única, de gozo entre o eu e o mundo, ainda que ambos em derisão. A “matéria vertente” em *Acenos e afagos*, - o corpo *queer*, insubmisso, é também degenerativo, quase não referencial, na medida em que se apresenta em um movimento esquizofrênico, alçado no encontro do sujeito com a linguagem.

Uma das questões mais incisivas para o *queer* é a defesa do corpo como signo de enfrentamento, de investimento criativo, lugar ficcional por excelência, e, no registro da experiência, da errância, das corporalidades e subjetividades, ele imprime aquele risco com estilete, de que fala Bosi ao comentar as obras de Noll (1994, p. 436), capaz de deslocar estéticas – do abjeto ao sublime -, instituindo-o figura, núcleo irradiador de significados, de arquétipos. Corpo como lugar solene do desejo criativo, que inventa modos de ser, cuidados-de-si, estéticas-de-existência, saber-gozar-sofrer, em vez de próteses identitárias, como

significantes recalcados. O corpo, enfim, não apenas como “dado sensório para garantir um mínimo de certeza material para o indivíduo”, como apostou Farinaccio (2004), ao interpretar *A fúria do corpo*, ainda que com acuidade. *Acenos e afagos* não se configura um *dejà-lu nolliano*, pois que, no limite, para retomarmos um pensamento foucaultiano, o sexo não aparece como fatalismo, mas como ato criativo, diríamos, como *poiésis*.

Seu caráter *queer* está em colocar o corpo no centro da narrativa e na aposta do sujeito reformular sua própria linguagem, densa, agônica – o que poderia ser levado em conta ao se considerar que o romance todo apresenta um único parágrafo. Há uma inflação do comunicar, que não dá conta do devir, preferindo, pois, o indeterminado, a abertura, a suspeição.

Acenos e afagos, guarda já na (im) precisão semântica no título, uma economia do próprio devir, do próprio movimento que intenta. *Acenos* significa *apelo*, deriva do latim,⁵¹ *nutus/nuere* que significa *movimento, queda, peso, assentimento*; e, no sentido figurativo, *desejo, arbítrio, sinal, vontade, ordem, tendência natural*. Sua raiz etimológica está no sânscrito, *naiti*, como sentido de “*ele se volta*”. Alguns dicionários de língua portuguesa⁵² trazem o verbete *acenar* significando *apelo, gesto de cabeça, de mãos, de olhos, ameaçar, instigar, convidar, apelar, tentar, provocar; sinal, senha, meneio, negaço, aprovar, anuir, açular* e, um dos sentidos mais interessantes: *seduzir*.

Em relação a *afago*, sua origem também é latina, e carrega os sentidos de *carícia, meiguice, agasalho, desvelo*.⁵³

Essa trajetória etimológica em busca de um sentido inaugural para o título, levou-nos a um universo semântico que reforça bem certos tons do romance. Chaves (1991), em seu *Tratado de direito civil: direito da família*, aponta que, no direito, desde a Roma antiga, uma criança adotada passava a ser considerada descendente da família antes ou depois da morte do *pater famílias* (pai de família). O direito romano, nascido em contexto de práticas sacerdotais, usava muito a mão nos ritos, dando a ideia de que se punha a mão sobre algo. Na adoção, semelhante à benção, a criança recebia um *afago*. O gesto dava-se como elemento iniciático nos segredos do culto, por meio do qual o filho adotivo renunciava ao culto de sua linhagem.

⁵¹ LEITE, J. F. M.; JORDÃO, A. J. N. *Dicionário latino-vernáculo: etimologia, literatura, história, mitologia, geografia*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lux, 1956.

⁵² HOUAISS, A. (Org.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.; FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.; LAROUSSE Cultural. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.; FERNANDES, F. *Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa*. 29. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

⁵³ *Idem, ibidem*.

O título, portanto, abarca, melhor diríamos, espraia “com o mesmo peso de uma borboleta no dorso do nada” (NOLL, 2008, p. 90), o valor da transitoriedade e do deslimite, já evocado em outros títulos como “No dorso das horas”, “Frágeis afetos”, “Cor de nada”, “Na divisa”, “Limiar” e “Na correnteza”, “Cenas imprecisas”, “Bodas de Narciso”, para citar os contos; além de vagueza de *A céu aberto* e da instantaneidade de *Mínimos, múltiplos, comuns*, cuja capa, exercício semiótico dessa transitoriedade, apresenta a imagem de uma mariposa diante de uma luminária tímida.⁵⁴

Também no trabalho de *designer* despendido à capa de *Aceno e afagos* a ideia do efêmero é expressa pela imagem de um corpo masculino nu apresentado em poses capturadas em movimentos coreográficos livres, contra um fundo branco, indicando uma fluência que apresenta demarcações ou limites, sejam espaciais ou temporais. Segmentada, a imagem indica dois momentos de corpo nômade, cujo torso, no ritmo que promove o relaxamento, na abertura dos braços, que vai do centro e se expande para o devir, figura uma autorrealização, metáfora de uma perda de si. Já o ritmo da contração, pode ser lido como um dobrar sobre si, um retraimento, posição fetal que indica um retorno entrópico, recalque ou anulação. Em tudo, a ideia de corporeidade fundamentada num devir, num ritmo que também é criação, *poiésis* corporal, apresentando, portanto o movimento como poética, como experiência de dizer o indizível sobre si, mas de capaz de “comunicar antes de ser compreendida”, como escreveu T. S. Eliot sobre a poesia (FRIEDRICH, 1978).

Na imagem do corpo, em dois movimentos díspares, um outro sentido flutua: e instaura uma obliquidade: a segmentação do corpo na altura em que se localiza sua identidade sexual biológica, que se imagina masculina, bem pode remeter à performatividade de gênero, portanto, a um corpo *queer*. Corpo em constante transformação, como agenciamento estético e político que entra, em *Acenos e afagos*, em consonância com o incognoscível, afinal, “os mistérios não gostam de ser nomeados” (NOLL, 2008, p. 29).

⁵⁴ Projetada por Vera Rosenthal em parceria com a Getty Image e a Editora W11, a capa traz uma foto intitulada “Mariposa Cósmica” – estabelecendo um diálogo simbólico com os enredos da obra.

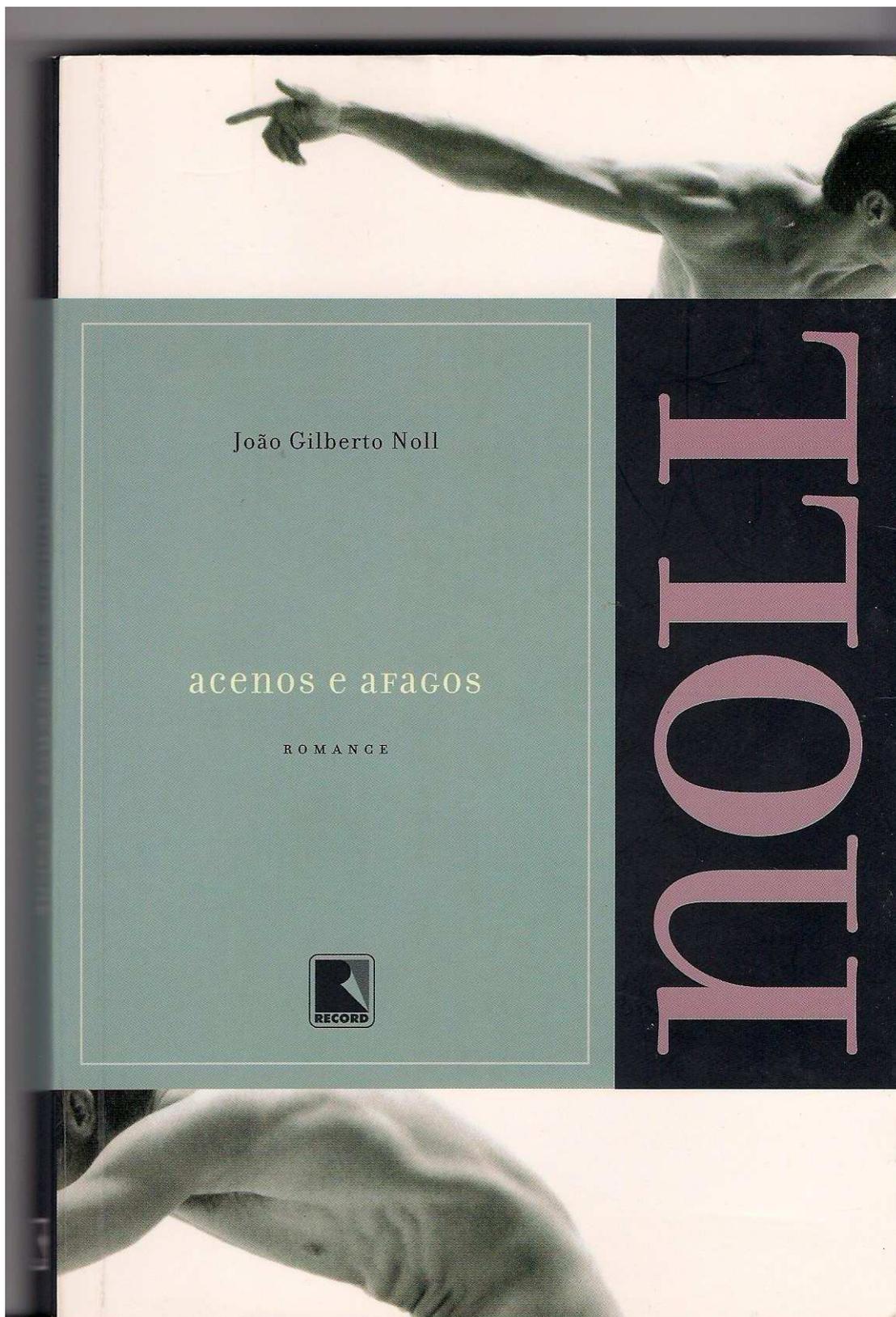


Foto: Capa do romance *Acenos e afagos*, publicado pela Editora Record.

3.3 Metamorfose e Homomemória

Vimos reiterando a ideia de um devir e um movimento constantes no romance *Acenos e afagos*, considerando o corpo como figura agenciadora desse processo metafórico, a partir da metamorfose por que passa o narrador-personagem. Como vimos no enredo, ele morre, passa por uma “ressurreição”, e, após a fuga com o engenheiro, com quem passa a dividir uma rotina “no gozo dessa abstração feminina” (NOLL, 2008, p. 93), sofre uma metamorfose corporal, de gênero, de identidade, de desejo, reforçando, pois, o que reivindicamos como característica *queer* no romance, qual seja, uma aposta nas possibilidades subversivas desses “corpos que importam”, na inviabilidade de modelos identitários preestabelecidos, em uma poética corporal, enfim, que incide sobre os efeitos estéticos da obra.

Um desses expedientes estéticos é a articulação do registro de uma memória muito particular, que propomos denominar *homomemória*, agenciada, como se verá, a partir das percepções corpóreas da personagem em contextos específicos nos quais afloram os desejos homoafetivos. *Acenos e afagos* figura-se também como marco na literatura de Noll, no que tange ao tratamento dados às reminiscências, que, no mais das vezes, estão subsumidas pela rarefação e desreferencialidade, como apontam alguns trabalhos que versam sobre a relação entre memória e experiência em João Gilberto Noll. Idelber Avelar,⁵⁵ ancorado no ponto pacífico em torno da rasura da experiência nas narrativas da pós-modernidade, afirma que Noll “toma, então, essa sequência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência”.

À guisa de uma provocação em torno dessa temática tão complexa sobre a experiência em Noll, a qual, como também afirma Avelar, “nunca se converte em um saber narrável”⁵⁶, aventamos que tais proposições são inequívocas e resultam de um exercício de acuidade crítica, acerca dos romances anteriores a *Acenos e afagos*. Obras que, no mais das vezes, a experiência, no sentido benjaminiano – a *Erfahrung* – não reivindicam a sabedoria ou a edificação pelo produto da memória.

⁵⁵ AVELAR, I. *João Gilberto Noll e o fim da viagem*. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html. Acesso em 10 dez. 2009.

⁵⁶ *Idem, ibidem*.

Para propormos no romance em questão, que a memória se constitui um agenciamento especial de registro de percepções, temos de considerar que *Acenos e afagos*, ainda que reitere a predileção de Noll por um narrador autodiegético, como em obras anteriores, o ponto de vista assume contornos mais complexos, a julgar pela escolha de um defunto-narrador, como nos moldes e prerrogativas do machadiano. Um narrador capaz de retratar as percepções de um corpo levado ao limite de sua condição categorizável, de determinar ontológica, estética e politicamente seu morfismo.

Dessa forma, *Acenos e afagos* é um romance sobre a memória corporal. Embora a literatura de Noll seja tributária às imagens fantasmáticas do desejo e ao exercício de radicalização da libido, em *Acenos e afagos* temos o corpo como roteiro dos imperativos de gozo levados a uma dimensão nunca narrada nos outros romances. Neles, o tom agônico do erotismo/homoerotismo compulsórios figuram-se em um presente perpétuo; ao passo que em *Acenos e afagos* constatamos um erotismo reverberado ao longo da narrativa. Essa reverberação vai constituindo uma aprendizagem sobre múltiplos aspectos, dentre os quais, poderíamos destacar, ainda em uma perspectiva *queer*, a quebra de algumas noções acerca da orientação sexual, sua dessubstancialização.

A despeito da postura que vimos assumindo, em que pese a não vinculação do romance de Noll a uma “literatura *gay*”, acreditamos que o conceito de homomemória possa ser produtor, considerando-se que o homoerotismo se expressa como uma das constituintes que orientam a narrativa na experiência da transformação.

Como se verá adiante, em parte dos exemplos elencados, é sintomático que as imagens reverberadas apresentem tons e matizes diferentes dessa homoafetividade. Mesmo nos quadros narrativos em que as relações eróticas se estabelecem em moldes não-homoeróticos, as cenas invocadas relacionam-se diametralmente – por recursos da própria narrativa (*prolepses, analepses*) – com outras imagens que recuperam o homoerotismo.

Essa memória de um corpo que não se reconhece inteligível – e com isso propomos que o objeto de desejo em *Acenos e afagos* não é fixo ou coerente -, também rasura as relações miméticas entre gênero e sexo, na concepção de Butler (2003). Essa inteligibilidade, por seu turno, é condicionada um processo de transfiguração que apostamos na metáfora da metamorfose.

Antes de precisarmos os pontos da narrativa em que a metamorfose se apresenta, e os sentidos que dela se depreendem, convém atentar para uma certa recorrência dessa temática

na literatura de Noll, pois ela entra na dimensão ficcional de outras obras, como, por exemplo, em *A céu aberto* e *Mínimos múltiplos comuns*.

Em *A céu aberto*, o narrador-protagonista tem um irmão cujo corpo se transforma em mulher com quem se casa, e a narrativa imprecisa e insólita caminha para um clima de incesto e androgenia:

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisaréi romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. [...] Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora de homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela [...] (NOLL, 1996, p. 76-77).

Em *Mínimos, múltiplos, comuns*, o instante ficcional denominado “Fusão”, inserido no subcapítulo “Os mimetizados”, do capítulo “Fusões e Metamorfozes”, que, por sua vez, compõe um conjunto maior chamado “Gênese”, caracteriza-se por uma narrativa alegórica sobre a Criação, ou como prefaciou Vagner Careli (2003, p. 22), “uma história intuída do universo”, em a metamorfose remete a um trabalho de criação, em um tempo imemorial:

Ele estava ali, querendo reconstituir o dia em que o jato irrompera do solo, molhando seus pés com um conteúdo escuro que não era da cor do petróleo que vira jorrar no filme “Assim caminha a Humanidade”, ainda criança, sentada na ponta da cadeira, em quase exultação. Ele aspirava a rever aquela imagem líquida, à primeira vista avermelhada, movida por uma força que vinha das vísceras do mundo e que lhe encharcara não só os pés, mas mais – do corpo todo escorria a súbita cor de tijolo. Lama sem o poder de o enriquecer ou agigantar. Ele estava ali, querendo reavivar a memória desse fato ou, mais que isso, o próprio fato, sim!, pois que este ressurgia agora como um verdadeiro touro. Cobria-o inteiro com o líquido que dessa vez parecia dissolvê-lo no barro da fronteira (NOLL, 2003, p. 59).

A esses dois textos, *Acenos e afagos* vem corroborar certo diálogo de Noll com toda uma tradição de escritores e escritoras que fez da metamorfose um arquétipo literário. Como afirmamos no tópico *Tal João, qual romance?*, o tema da metamorfose assume conotações

muito particulares nas obras em que aparece como elemento delineador de significados. Não caberia aqui uma análise detalhada dos textos citados como significativos da reiteração desse arquétipo, mas torna-se imprescindível, por outro lado, delimitarmos algumas questões em torno do tema e sua recorrência na literatura contemporânea para uma interpretação da releitura da metamorfose na prosa de ficção de João Gilberto Noll, em, em particular, em *Acenos e afagos*.

A definição dicionarizada de metamorfose⁵⁷ aponta para "mudança de forma", vem do verbo μεταμορφόω, *metamórphosis*, "eu transformo", na etimologia grega e marca o sobrenatural, o maravilhoso e o fantástico, figurando-se um arquétipo literário de recorrência tal que alguns críticos apostam em uma "mitologização do romance do século XX" (MIELIETINSKI, 1987, p. 351), como extensão de toda uma antropologia do imaginário em torno do tema.

Esse imaginário figura a metamorfose como metáfora ou alegoria de temas que variam entre obras, contextos e interpretações. Em *Acenos e afagos*, apostamos em um impulso vital que em termos gerais rege todo processo metamórfico: a ideia de uma transformação dinâmica que altera uma forma original.

Em *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso* (1995), Assis Silva aponta que a metamorfose apresenta uma "figuratividade plena", referindo-se a seu conteúdo imediato, na superfície do texto – o que equivaleria à imagem do objeto/ser metamorfoseados; e uma "figuratividade profunda", cujo sentido se localiza em "um nível mítico do discurso, cujas estruturas são comparáveis às que regem os discursos poéticos e oníricos" (p. 56). Esse conceito pode ser muito produtor no olhar que vimos lançando sobre a metamorfose em *Acenos e afagos*, uma vez que ela pode ser lida como um elemento de quebras e rupturas de dimensões diferentes no romance.

Na dimensão da linguagem, por exemplo, a dinâmica da narrativa, sua estrutura sintática fragmentada, as imagens justapostas das reminiscências, provocando um adensamento da própria linguagem, dão o tônus lírico do romance, que, radical em muitos momentos em *Acenos e afagos*, e recorrente em outros romances do autor, bem pode ser considerado uma passagem do prosaico ao poético, um rompimento, portanto, de limites rígidos entre os gêneros:

⁵⁷ NEVES, M. H. de M.; DEZOTTI, M. C. C.; MALHADAS, D. *Dicionário Grego-Português*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 5. v.

Escuta-se um rumor dos que gozam e recuperam sem parar a força entre um pau trevoso e outro, uma boca delirante e outra, uma cápsula carnal e outra. Tudo mais me parecia frio. Frio eu me sentia, e as idéias me escorriam apenas em esboço -, eu as acomodava sobre o travesseiro e adormecia com elas. [...] 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 (NOLL 2008, p. 72, 75).

Também aqui a homomemória figura um trabalho *de* e *sobre* a linguagem, uma vez que, como afirma o narrador, “eu renascia a cada surto da libido” (NOLL, 1975), o tom das reverberações é tocado pela imagética do corpo e pela homoafetividade. A linguagem aparece como um exercício de intensidade:

Lembrei que ele tinha uma abelha tatuada no prepúcio. [...] A nossa amizade acabava ficando restrita a alguns repertórios inofensivos. O engenheiro deveria ver em mim tão-só uma ameaça incestuosa, continuamente recusada, com vistas a preservar nosso passado comum e remoto, anterior à servidão da carne. Que um avivasse no outro certo mormaço por onde vagávamos da infância para a adolescência, escutando o vendedor junto à sua carrocinha de sorvete tocar uma corneta para atrair a criançada. [...] Talvez o engenheiro persista me vendo nesse prisma (NOLL, 2008, p. 81).

Embora a liricidade permeie todo o romance, tocando já os primeiros momentos do texto “no avesso” dos laivos de uma memória narrada tal como a experiência de uma linguagem “luta ardendo em vácuo”, ela é intensificada nas últimas páginas, nas quais, ao narrar a própria desintegração da morte, sua intermitência de sentidos e a percepção corporal, a linguagem aparece como “devaneio colorido”[...] naquela marcha cadenciada em direção ao pó”, como expressa o narrador:

Via, numa lassidão absurda, as bolhas a que assistimos, desde sempre, quando de olhos cerrado. De olhos mais cerrados ainda, eu as via agora inseridas nos matizes dramáticos do crepúsculo, prontos para desmaiar. Tantas pálpebras me cobriam...Elas filtravam os semitons candentes da hora. [...]. Um laivo lunar umedecia os lábios, sim. O sabor parecia irromper da essência do branco, como todo o resto. [...] A tensão entre um certo sorriso de superfície e o breu submerso no organismo parecia por momentos relaxar. [...] O meu céu da boca dava a idéia agora de uma abóbada, em cujo bojo

pássaros errantes circulavam. Em vôos lentos, talvez solenes (NOLL, 2008, p. 204-206).

Homomemória e metamorfose, portanto, ligadas a uma experiência de transformação da linguagem, que, assim como o corpo em seu trágico retorno ao inorgânico, vai como que sofrendo uma rarefação, que, no limite, se torna residual, a linguagem é marcada pela suspeição, por uma sensação de inscrição no infinito sem conseguir nomeá-lo: “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). A rememoração que norteia a narrativa pode ser lida como necessária para que, no limite mesmo da vida e da morte, o personagem possa “viver”, no sentido de experienciar e – por que não – narrar.

Essa impossibilidade de nomear, que se instaura no limite da linguagem conceitual é também o que de mais incisivo se projeta sobre o corpo metamorfoseado, quando as fronteiras de representação entre os gêneros masculino e feminino são atravessadas pelo insólito, pelo estranho. No corpo *queer*, lugar de inscrição discursiva, ética e estética, a metamorfose irrompe como condição de reinvenção, de mimese criativa.

Em *Acenos e afagos*, apostamos que essa transformação corporal, que redundava na “figuratividade plena”, para lembrar Assis Silva, ou seja, na imagem resultante da metamorfose da personagem, seja antecedida por uma ruptura, por uma transformação primeiramente discursiva da personagem, que, alhures, relacionamos a um momento “epifânico”, que convém recuperar:

Ao fechar a porta do quarto faltou luz. Tomei um copo d’água no escuro. E depois sorri. Esse sorriso eu destilava das vísceras e dedicava ao zero a partir do qual minha vida vingaria e florescera (NOLL, 2008, p. 15).

De fato, embora os primeiros enleios homoafetivos narrados já expressem que “a luxúria adulta estava então lançada”, justificando a “impossibilidade de intenção” (p. 7), um pacto de censura “no avesso” (p. 7) é feito entre ele e o amigo, para que “as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas” (p. 7). Depreende-se, pois, como o narrador vai agenciando, via fluxo de consciência, essa censura que “dramatizava o sentimento meio fosco entre o gozo e sua imediata negação” (p.8) em relação a uma subjetividade forjada no interdito:

Nós a enterrávamos um pouco em cada um e, quando estivéssemos crescidos, a imagem da luta no chão frio já estaria esfarelada, sem que soubéssemos reaver os fragmentos. *E nos fizemos de túmulo, para enterrar de vez o brinquedo que cada um criara no corpo do colega* (NOLL, 2008, p. 10, grifos nossos).

Sintomática a presença de duas palavras que guardam, nesse contexto confessional, uma relação antitética: *brinquedo* e *túmulo*, como metonímias para vida e morte, *eros* e *tanatos*, liberdade e cerceamento, enfim, que fluem na transformação da linguagem,

sim, porque o caso de Noll é o de uma Palavra única, inicial, que tem origem, como em outros grandes mestres, naquela zona de sombra entre o inconsciente e o consciente. Palavra que dificilmente pode ser explicada por outro código que não ela mesma (SANT'ANNA, 2008).

A partir dessa linguagem inaugural, o narrador vê-se diante de uma tensão que se descortina no confronto com todo um saber sobre o corpo, o desejo, e a identidade, no qual uma mudança torna-se incontornável: “a partir daquela tarde eu queria escrever uma outra história” (p. 17). História, na verdade, por vezes reiterada pela imagem do submarino, como nessa confissão em que a homomemória, por mais uma vez, faz-se em um jogo de reverberações:

Eu sentia a memória recentíssima como se raspada até seu fundo mais fundo, fundo mais fundo onde se percebia com dificuldade a presença evanescente do submarino. Mas a bunda que comi agora lembro, sim: tinha a alvura da pele de um alemão. Eu estaria na ocasião desmaiado por algum conteúdo clandestino [...]. Ah, as banais inconstâncias do percurso imaginário lúbrico. O toque primeiro de tesão viria da presença fulminante desse sedutor em paisagem aleatória. Sim, um contato presto, sem mediação de nada nem ninguém. Sem mediação da linguagem (NOLL, 2008, p. 38, 42).

Dessa forma, a metamorfose vai delineando uma problematização dos limites da representação identitária do masculino e do feminino, promovendo linhas de fuga para as noções de sujeitos sexuais estáveis a partir do corpo. A expressão desse desejo de transfiguração espria-se nos exercícios de dessublimização dessa “epopéia libidinal”, em que o hilário e o grotesco ilustram as relações zoofílicas que o narrador mantém com uma cabra: “Para preservar seu amor seria capaz de virar bicho, de renunciar à feição humana em troca de sua solicitude para com o meu desejo” (p. 31).

Assim, os primeiros ecos de uma metamorfose que se faz materializar no desejo pelo engenheiro vão antecipando as quebras identitárias e sociais no narrador, como nas conjecturas de “um autêntico imaginador de lavras eróticas” (p. 66) durante o tempo em que ficaram separados:

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 seria 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. [...] Minha esposa 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).

Nas divagações em torno da ressurreição – que pode muito bem ser lida como transfiguração de um corpo ignominioso para em um corpo etéreo, o narrador alça a metamorfose ao nível do maravilhoso:

Você me ressuscitou!, bradei como se fosse um evangélico em surto de louvores. E me desceu uma sensação ridícula por estar ali diante de um homem que literalmente instituíra o impossível. Veio-me a idéia de que o ato de me ressuscitar visava apenas à minha participação na fabulosa hecatombe final. Ou seja, um gesto megageneroso do engenheiro, de fazer com que eu também assistisse ao cósmico espetáculo de destruição infinita. Seria essa ameaça monumental a fonte de todo o mal? Participar desse dia junto do engenheiro me deixaria a salvo do apocalipse? Vagaríamos então nos braços das quimeras? (NOLL, 2008, p. 83.).

Esse processo de transformação e questionamentos de estatutos é simbolizado também em um jogo intertextual com o discurso religioso, assumido pelo narrador:

Depois de minha temporada no hospital, sentia-me às vezes um bebê, à espera da urdidura secreta que me distinguiria entre os demais. Ter sido ressuscitado já era uma distinção e tanto. Eu me revelava um Lázaro, só que ninguém deveria saber. A vida que gritava agora iniciava a partir da ressurreição. Portanto, já não devia nada a ninguém que por mim passara antes de eu falecer. O engenheiro chegou feito aparição no poço do túmulo e fez o que Deus nunca fizera por mim (NOLL, 2008, 88).

O discurso do interdito vai gradativamente abrindo-se para uma nova cartografia identitária, performática, a partir da qual o narrador aventa a possibilidade de quebra dos papéis sociais, em direção a uma identidade de gênero mais fluida:

Bastaria-me o simples cheiro de seu denso suor em minha rotina. Meu filho provavelmente assumiria os magros negócios da família, a minha mulher estaria para casar com um homem mais jovem que eu, meu filho jogaria peladas com o padrasto. Mas eu estava ali, pronto para servir de mulher para o engenheiro, se o destino assim me ordenasse. [...] E para o resto dos meus dias, continuaria no gozo dessa abstração feminina que começava a tomar conta de mim (NOLL, 2008, p. 90, 93).

O caráter *camp* com o qual se reveste a relação entre o narrador e o engenheiro, promove a insolvência das fronteiras dos papéis sexuais, mesmo dentro de uma dinâmica a princípio homoeroticamente orientada pelo binarismo passivo/ativo:

Uma culpa vaga me fazia caminhar a esmo dentro de casa, sem conseguir sossegar. Mas quem eu era afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até o seu caroço. [...] Aliás, eu gerenciaria outras retaguardas dele, claro. O engenheiro tinha uma mulher que à noite lhe introduziria um cacete doído de bom. Pois essa mulher era eu. [...] Eu, que havia pouco acreditava ter morrido, estava agora ali naquela casa vivendo para o marido, como ainda tantas outras mulheres. [...] Faria a imagem de um transviado que à casa viril regressa, como um bom filho da espécie. Muitos me comparariam 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. E não importava se eu enlouquecesse nessa transmutação ao reverso, transmutação que faria de mim novamente o homem de quem eu vim (NOLL, 2008, p. 95, 96-97).

Também na androginia pode-se visualizar o *camp* como sentido do inatural que vai forjando essa metamorfose na consciência do narrador:

Mesmo que conservasse inalterada essa incipiente forma feminina, caso ela estacionasse, enfim, fixando-me no grau híbrido do percurso homem-mulher, mesmo nessas condições jamais teria um acesso nítido às mulheres da localidade. Talvez até voltasse a expor meus atributos masculinos acintosamente -, se bem que aqui no Mato Grosso não saberia mais o que fazer com eles. A minha virilidade – embora ainda um tanto expressiva debaixo da roupa -, não teria mais como transparecer naturalmente. Eu tinha

me desgarrado da horda varonil que me dera uma mulher e um filho (NOLL, 2008, p. 97).

O processo de metamorfose vai operando, portanto, uma desterritorialização radical dos papéis de gênero, e o *camp*, como estratégia de visibilidade, passa a integrar a própria economia linguística, no nível mesmo textual, que demarca a oscilação das marcas morfológicas de gênero:

Vivia, por enquanto, expatriado de meus papéis masculinos. [...] De fato, eu não era mais a mesma pessoa. Encontrava-me a meio caminho entre o pai e marido e a amante do engenheiro. [...] Ele se mantinha em contato com esferas inabordáveis e eu deveria permanecer calado no meu canto, sem nada questionar. [...] Ali, eu às vezes era mais mulher que muitas outras. De repente poderia acordar me sentindo mais homem que nunca. No meio da noite fui despertada por uma luz estranha batendo na sala. [...] Ele me olhou e eu cumprimentei cheia de recato. [...] Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que haveria de ser, seguindo o marido com devoção e obediência. [...] Ao sair do campo da libido, regressava ao tempo lento, dormindo ou acordada. [...] Botava a mão fechada sobre o sexo, tapava-o para me imaginar mulher (NOLL, 2008, p. 97, 103, 104).

O abjeto, portanto, entra na definição de *camp*, na medida mesma em que, como sinônimo de estranho, é elaborado esteticamente. Assim, as experiências resgatadas por uma homomemória, são narradas por tons que oscilam entre “alguma instância aflitiva” e “preferia estar ali, com o cu do menino na cara” (NOLL, 2008, p. 10, 11).

Nesses efeitos de linguagem e corporeidades, o narrador leva a termo o desejo de duplicação identitária, arriscaríamos dizer pós-identitária, na tentativa de reconhecimento pelo outro:

Nos dias posteriores corri por terras mais ou menos áridas, atrás da carne de um matadouro que vendia partes do gado diretamente do abate. O rapaz bigodudo de avental de couro trazia uma boa lasca de alcatra. Tinha jeito de gaúcho, índio nascido na fronteira com a Argentina. Cabelo negro, bem liso. Quero fazer para meu marido que viaja na segunda, falei imbuída desse comentário a bem dizer sacro. O rapaz me olhava meio malicioso, sem que pudesse depreender se me via como mulher ou homem. Nesses momentos de dúvida popular, digamos, eu olhava para baixo como quem procurasse alguma coisa perdida. Uma parte de mim gostava de ser vista como mulher, de ganhar olhares de desejo que só um homem pode empreender diante de

uma fêmea. Mas muito do meu desejo gostava mesmo era de ser cobiçado por outro macho. [...] Eu era uma senhora quase sem atributos para o papel. Caminhava de volta para casa pelos campos, cheia de recato, embora não soubesse com quem mesmo eu parecia, se com uma mulher ou com um homem (NOLL, 2008, p. 105-106).

Como indício da precariedade dos sentidos que, a essa altura da narrativa, parece coadunar a ideia de uma transgressão, o *camp* vai atravessando a constituição da alteridade para, num jogo de gradações, encaminhar-se a uma desfiguração da anatomia e ao travestismo:

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 finadas. Ao contrário, me agarrava ao amor daquele homem que tinha me dado uma outra vida, a melhor, talvez, aquela que produzia em mim um oceano de vozes para um só coração. Ao caminhar me sentia uma mulher meio recuada como tantas do interior, mulher que não olhava para homem algum, fazendo-se invisível para todos os machos, com exceção do marido, claro. Às vezes sentia que me brotavam seios e eu nem olhava para conferir. Eram sensações vagas, fluidas. [...] Naqueles dias levava um leve casaco feminino nos ombros, sem vesti-lo, e esse parco figurino também me ajudava a compor a mulher que nem o próprio engenheiro me pedira para ser. Esse casaco eu tinha encontrado no armário do quarto. Propriedade certamente de uma outra fêmea, moradora anterior da casa. [...] Talvez à revelia dela própria, legava à outra mulher, por meio do casaco, não uma carta, mas um sentido em gestação, irrequieto, pouco explorável através de meros esclarecimentos (NOLL, 2008, p. 106-107).

As sinuosidades que marcam a projeção da alteridade, aqui pensadas num limite de desfiguração do sujeito, apontam como o narrador vai compondo e explorando outras formas de perspectivação e exploração do eu, no impasse e na ambiguidade:

Eu já era uma mulher? Não sei, simplesmente me adiantava para decifrar o que por natureza se encolhia nas tramas grosseiras de um tecido barato. [...] Mas de que valia a minha pretensa compreensão, se eu era uma mulher sozinha na manhã, farejando a selva brasileira sem poder tocá-la ainda? [...] Tudo me confundia, mas sei que essa confusão fazia parte do jogo, para que em casa eu não me apegasse demais a nenhum papel. [...] Temia que minha vida pudesse desandar. Ia me constituindo em mulher no conteúdo de um homem. Aos poucos faria vingar a mulher até em minha superfície. Por enquanto não me constituía numa coisa nem noutra [...]. Chega um momento como agora, em que tanto faz estar aqui como lá, já que é tudo a mesma

diluição. [...] Fiquei um pouco desacostumado com o mundo dos sentidos (NOLL, 2008, p. 107, 108-109).

O processo metamórfico avança também na explicitação da paródia de gênero, e o *camp* se intensifica pela evocação do abjeto, como na cena em que o narrador recebe a visita de uma vizinha:

Lá fora a minha vizinha mulata batia palmas de novo. Fui atender. [...] A vizinha pergunta se tenho álcool para ela passar no seio. [...] Cida sentou na tampa do vaso; eu, na borda da banheira. E comecei a passar um algodão embebido em álcool nos bicos sobre pequenas, naturais fissuras. Pedia aos santos para eu não entrar em excitação diante daquelas tetas intumescidas. Quando ela gemia fininho, me sentia inteiro uma boca se aproximando da transparência da fonte. Como seria possível uma mulher ficar excitada diante dos seios de outra? E ainda por cima sem ser uma mulher qualquer e sim eu aqui, com braguilha quase rasgando pelo volume indômito de um pau pegando fogo...hein? [...] Ali naquele banheiro me sentia trêmulo, louco de tesão sem poder officiar o meu desejo. [...] E eu deveria naquela situação responder pelo meu nexo feminino, afinal, eu era a dona que esperava o marido vindo de não-sei-onde. Ser lésbica com os seios daquela mulher com certeza não traria dividendos à minha discreta ação de esposa [...] e eu sigo encarnando sua dama [...] Sei que verá ser eu uma mulher com pau e que nada farei para que se transforme em vulva. Vejo que agora o garanhão chupa o meu cacete, fazendo o papel de uma mulher famélica (NOLL, 2008, p. 112,113,115, 117).

A dimensão *queer* da metamorfose reescreve esse corpo espectral e ao mesmo tempo físico em um corpo fora-da-ordem, minando, portanto, a ideia de uma corporalidade como exercício estanque de uma analítica da normalização. No limite, a (re) figuração anatômica através da metáfora da metamorfose, aponta para um corpo *queer* que denota tanto uma prática performática – o narrador-personagem expressa seus desejo homoeróticos em um corpo marcadamente masculino -, quanto em reiterações de normas heterossexuais polarizadas de gênero – que incidem sobre os papéis de gênero ensaiados pelo narrador antes e depois da metamorfose:

Toquei novamente no meu púbis e constatei o pior: parecia que eu perdera os pontos cardeais da genitália. Em lugar deles verificava que onde eu costumava encontrar meu pau e saco, percebia agora um terreno pantanoso aqui, alagado ali, um campo sem terra firme ou saliências, sem vestígios do que outrora compunha a minha zona mais erógena. [...] Abri as pernas como uma mulher, cruzei os pés na área lombar dele, e comecei a estudar o que eu realmente sentia com suas investidas. O engenheiro procurava perfurar e

logo mergulhar no meu âmagos sempre resistente. Às vezes parecia não ter mais pau de tão imerso em mim. Parecia até um embrião dentro de mim. Ao mesmo tempo eu tinha a sensação de estar já formando um hímen a partir de uma base genital ainda incipiente. Esse hímen duraria até o primeiro cacete que me comesse (NOLL, 2008, p. 143).

Esse corpo *queer* (re) (des) figurado vai sendo reconhecido pelo personagem em sua dimensão abjeta, marcada pelo dilaceramento entre a dor e o prazer na fantasia. O abjeto, entretanto, reveste-se de investimentos da ordem do simbólico – o personagem reitera modelos identitários femininos próprios ao cânone heteropatriarcal, como quando narra as primeiras sensações erógenas depois que a metamorfose começa a se materializar:

Era como tocar numa ferida que acaba de perder a proteção da casca. A fricção inflamada faz limite com a dor. O que seria dor virava um limiar de gozo, tão insustentável que até pode te induzir ao grito -, eu mesma gritei. E me envergonhei. Ao atingir no entanto essa fronteira avançada do gozo feminino, percebia que o transe era pouco. Naquele embate carnal, eu fechava um ciclo e iniciava outro, o de passivo? Bye, bye para o meu pau? Mas não me sentia ainda preparada para ser fêmea de vez. [...] Acabar assim, tudo bem, mas com os signos de homem em minha superfície, não com os de mulher. [...] Não que já tivesse uma vagina, mas na região pélvica um certo rumor côncavo e fazia ouvir, lembrava uma caldeira preparando a solução para ao meu novo foco de deleite, alguma coisa como um chamamento noturno, subterrâneo, embora ainda até certo ponto indeciso. Me sentia em transição. Não era mais homem sem me encarnar no papel de mulher. Eu flutuava, sem o peso das determinações. [...] Por enquanto eu tentava fazer de tudo para gozar com o meu gozo inédito, mesmo que atrasada. E eu gozaria por onde? (NOLL, 2008, p. 145).

Essa narrativa libidinal e delirante comporta também uma nuance provocativa em torno do abjeto: os investimentos fantasistas em torno da imagem do filho adolescente que passam a ser recorrentes e que entram na economia do próprio desejo homoerótico:

Debaixo do corpo inerte do engenheiro eu ia sentindo que vinha vindo o gozo, mesmo que não soubesse ainda exatamente de que localidade irromperia o êxtase. O meu filho me beijava fundo mas tranquilo. As línguas nossas tocavam-se discretas, às vezes flutuavam pelo céu da boca. Aos poucos, porém, essa garimpagem entre as arcadas dentárias de ambos nos lembrava que o natural era o adeus. [...] Quem estava ali em cima de minha carcaça não era mais o engenheiro, mas meu próprio filho que, por fim, me visitava e gemia e parecia me entranhar. Adoraria que conseguisse me emprenhar. Por enquanto seu pau rijo queria entrar em mim com boas

estocadas. Abri as pernas e as enlancei em sua região lombar -, sim, de novo como uma mulher. Seu tônus juvenil dava a impressão de um guerreiro -, claro, para meu prejuízo. Ele me machucava feio. Tinha a impressão de que o seu cacete não tinha pé na minha fenda aquosa, pois o órgão voltava à tona cansado, mantendo-se alguns segundos inerte, tomando fôlego, resolvendo o que fazer. [...] Meu filho me tolhia como eu nunca consegui tolhê-lo em sua infância. [...] Minha pélvis acolhia francamente o cacete monumental de minha própria descendência. Inigualável, eu diria. [...] Senti em minha vagina tardia os lábios de meu filho. Não, não eram os lábios. Tratava-se da mão. E algo mais: o cacetão de novo. Ele vinha vindo para matar minha sede, pois eu tinha sede, sim. Ele vinha vindo até que veio mesmo e me inundou com porra e mijo -, o que me fez expelir baixinho o mesmo cavo rugido de um bicho que ouvi tão logo cheguei aqui (NOLL, 2008, p. 147-148).

O tom agônico das narrativas que se seguem à metamorfose, explicitam como o abjeto vai borrando os limites corporais e passando de uma substância fantasmática a um elemento sensível, ainda que informe, diluído em seus próprios contornos, em uma alusão ao caráter instável das “várias urgências que, entretanto, ali só sabiam rondar medrosas” (NOLL, p. 172), como o narrador propõe na percepção desse corpo/gozo em devir:

Pela ordem gradativa das coisas, tinha me vindo enfim um grelo um pouco acima da zona alagada, por onde todos me comeriam. E comecei a alisar o grelo para cima e para baixo, para o leste e para o oeste. Chamava o prazer em surdina, mas cada vez mais rápido. [...] Esse lugar que se fazia forma, com vista à vagina, vulva, esse lugar estremeceu com seus dedos afiados. [...] Realmente era um gozo diferente do que eu estava acostumada a perceber na inteireza do meu pau. Um gozo mais intimista, rumo ao meu interior, mas vívido em um regime de constelações, nada linear [...]. O gozo do meu púbis novo abrangia mais gradações cíclicas do que epílogos transbordantes. [...] Eu já estava na iminência de berrar. A coisa se movimentava rude na tal vagina, sim. [...] Não sabia ainda controlar aquele sexo inabordável que, por sinal, já era meu. Comecei a gargalhar saudando os meus umbrais no prazer feminino. Aliás, já sou uma mulher, eu repetia e repetia, atuando como uma desatinada perante a suntuosa novidade. [...] Agora que, como mulher completa, eu até menstruava e tudo, agora então que eu podia dar um filho ao engenheiro. [...] E, como mulher, precisaria dar conta da materialidade feminina, conhecê-la mais a cada dia semitom entre o clitóris e a vulva. Já podia passar como mulher por qualquer triagem de gênero (NOLL, 2008, p. 172, 174, 176, 179, 187).

O corpo *queer* da/do personagem é um corpo inescrito, contraprodutivo, “corpofalante”, para usar uma expressão de Bourcier, porque se configura como lugar de enunciação de uma liberdade radical, contra-anatômica, signo de uma ambiguidade insolúvel, que não se equaciona no processo entre o delírio fantasista, a androgenia como paródia de gênero e a metamorfose encerrada na transgenitalização. Essa insolvência, que bem pode ser “a única dramaturgia possível” (NOLL, 2008, p. 200), de um “corpo infinito” (p.1999), é posta em relevo em dois momentos incisivos do final da narrativa. O primeiro refere-se a um delírio da personagem no momento em que, junto ao segurança, providencia a sepultura do engenheiro:

O velho surto ininterrupto rolava até no cemitério improvisado. À beira da indigente sepultura do engenheiro. Os dois teriam sido amantes? E o segurança namorava o meu filho que andou rondando por aqui? Senti ciúmes de cada um e de ninguém. Por momentos as imagens do engenheiro e do segurança se embolavam no avesso de minhas retinas. Quem era um e quem era o outro mesmo? Com qual dos dois eu compartilharia a fuga? Desconfiei de que ninguém morreria, quem sabe só eu mesmo. Lembrava muito vagamente de um desaparego súbito do corpo, como se eu não tivesse um tempo para agonizar. Justamente nessa passagem, gozei. Com o meu sexo de homem. E nessa onda eu fui. E percebi que não dói (NOLL, 2008, p. 186).

No outro momento, a identidade de gênero irresoluta impõem à personagem uma questão de fundo ontológico:

Eu precisava aprender a empunhar uma arma. Os homens da Polícia Federal deveriam estar apertando o cerco. Mas para pegar em armas se fazia necessário estar com meu sexo concluído, estabelecido e confirmado de uma vez por todas. *Como poderia um ser de sexo inconcluso usar a arma com lógica? Afinal, o cara de sexo impreciso tende a ser confuso, inoperante, com uma rarefação mental digna de sua indeterminação genital* (NOLL, 2008, p. 197, grifos nossos).

Dessa forma, a metamorfose em *Acenos e afagos* alça o corpo a um destino impreciso da anatomia, sobre o qual seria mais produtora falar de um devir de corporeidades, conquanto isso implique um processo de inscrição do corpo *queer* em uma “fome absoluta”/“ilusão de outro ser”, para lembrar a metafísica drummondiana.⁵⁸

⁵⁸ ANDRADE, C. D. de. As contradições do corpo. In: *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 1231-32.

Metamorfose, enfim, como metáfora desse corpo indócil, corpo que se desrealiza por completo, partindo de uma permanente recusa à fetichização de formas identitárias. Uma poética *queer* sobre o corpo que, nômade em suas experiências e cuidados-de-si, se radicalize na rarefação de códigos, de siglas, de performatividades, de homosocialidades para aceder à vida criativa, como exercícios de liberdade. Nela, caberia uma apropriação da ideia de Max Ernst (1982, p. 26 *apud* MORAES, 2002), segundo a qual, “a identidade será convulsiva ou não será”.

Em *Aceno e afagos*, essa convulsão – que nunca é pretensiosa, não apresenta uma utopia teleológica, digamos -, mostra-se um exercício radical de linguagem, que desconcerta pelo estranhamento, por seu inventário *camp* e incide sobre a homomemória. Corpo e escrita tocados pela metáfora da metamorfose - não pela via do experimentalismo fácil -, mas daquilo que não se pode descrever ou nomear, o *Das Unnembare*, como no título do soneto de Antero de Quental. Homomemória e metamorfose como elementos que asseguram, como apostamos na epígrafe deste trabalho, um imaginário funda o reconhecimento à fantasia e à criação de possibilidades de atenuar o interdito.

Esse devir criativo que se inscreve no contexto das relações homoafetivas, que incidem sobre esses “corpos que importam” como marcas de alteridades construídas na experiência, é a um tempo ético, político, poético. Sua semântica da diferença pode ser rentável nos exercícios de exegese literária, como condição para elaboração de “operadores” que em Noll, e em particular, *Acenos e afagos*, vislumbrem um mais-além nesse “épico escrito em transe” (NOLL, 2008, p. 190), num diálogo com tradições estéticas que inventariaram o corpo como uma aporia socialmente simbólica (MORAES, 2007).

Nos termos de um exercício dialógico que vimos atentando na interpretação de *Acenos e afagos*, procurando reconciliar seus aspectos estéticos a um mapeamento de injunções que se inserem na agenda da teoria *queer*, nos deparamos com o corpo como um paradigma de ordens e desordens. A partir dele, é possível pensar a radicalização de um projeto poético que Noll vem empreendendo desde sua estreia, por uma dicção que, atenta à carga concreta, material da expressão, é tocada por aquele belo rilkeano, da dimensão do espanto, da insuportável serenidade que “deixa de nos destruir”.⁵⁹

⁵⁹ RILKE, R. M. Quem das legiões de anjos? (Primeira Elegia). In: _____. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Edição Bilíngue. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fechar o texto com um fragmento de Rilke sobre o belo pode soar como uma provocação – ou como um aceno. Afinal, que *belo* é este que em Noll se constitui no espanto? De certa forma, procuramos em *Acenos e afagos* a irrupção dessa estranheza, desse dilaceramento, nos quais ousamos reconhecer uma “aprendência”. Tentamos inserir essas questões, tão caras aos estudos *queer* e à crítica literária, num diálogo que considere, de um lado, as legitimações históricas sobre o sujeito e, de outro, a literatura como um registro que guarda especificidades estéticas.

Figuradas na elaboração formal do romance e em um conteúdo sobre o qual aventamos estabelecer um olhar a partir da teoria *queer*, ambas, dimensão estética e matéria narrada são entrecruzadas por exercícios de linguagem e articulação de signos culturais – entre eles o corpo e o homoerotismo. Propondo tal olhar, a teoria *queer*, como campo epistemológico de investigação sobre a construção histórica e discursiva sobre as figurações do homoerotismo, surge como possibilidade de uma leitura produtora e dialógica.

Nessa direção é que procuramos estabelecer uma relação entre as principais questões estéticas e sociais que inserem a literatura de João Gilberto Noll, e em especial, *Acenos e afagos*, em amplo e complexo debate na pós-modernidade e no contexto da literatura brasileira.

Uma dessas questões foi aventar que condições estéticas e históricas Noll tangencia em suas obras e que dimensões existenciais elas implicam. Ainda que partilhando da gama fecunda de críticos especializados em Noll, de cujas vozes nos apropriamos acerca da rarefação da experiência na pós-modernidade, propomos que o acento esquizóide de sua prosa irrompe uma forma particular de experiência no devir. Esse exercício de liberdade se dá no próprio forjamento do sujeito textual, sobre o qual incidem as figurações estéticas e históricas que se afirmam pela indeterminação e descentramento.

Os romances nollianos, como reivindicam certas correntes de crítica literária, figuram-se nômades, elaborados e refratários de algumas variáveis que determinam sua economia interna como metáforas da contemporaneidade. Assim, as categorias estruturais da obra, como

tempo, espaço, diegese, narrador e personagem guardam relações extraliterárias com os paradigmas da pós-modernidade, no mais das vezes relacionados à desterritorialização, fragmentação, perda de referencialidade e *nonsense*.

No contexto brasileiro, quando do surgimento da obra de Noll, há uma forte crença no poder ideológico da arte, proporcionando figurações muito específicas para o panorama artístico que se viu atravessado por injunções políticas. As obras de estreia do autor, não escamoteiam essas questões, mas sua qualidade estética, o trabalho com a linguagem as eleva para além de uma mimese superficial da realidade. O arquétipo social que sua literatura forja responde por uma fragilização e impotência diante de uma visão teleológica de mundo. No caso brasileiro, de panorama ditatorial, vimos como a literatura de João Gilberto Noll foi um elogio à insuficiência, avessa ao denunciamento e ao experimentalismo fácil.

Uma prosa que traz as marcas do residual, do imagético, num ritmo que aproxima literatura e cinema. Literatura, aliás, “traduzida” para o cinema em um esforço de estilização e transcrição. Um dos momentos mais radicais dessa fragmentação e busca pelo diálogo entre imagem e palavra, reside na produção de “instantes ficcionais”, que, trabalho poético, resultou em *Mínimos, múltiplos, comuns*.

Em todo esse inventário, aparecem os temas do corpo, do homoerotismo, da metáfora paterna, da metamorfose e da homomemória como que a compor uma mitologia pessoal que vai se encaminhando para pôr em xeque as fronteiras do real.

O corpo, sempre perseguido em Noll, é levado ao limite de sua possibilidade, ao deflagrar uma metamorfose, uma transfiguração que marca a trajetória de uma identidade masculina à uma androginia que problematiza as concepções de gênero e identidade sexual. Nesse ponto, alguns conceitos teóricos advindos da teoria *queer* corroboram o argumento segundo o qual a tônica do romance é um homoerotismo que não se circunscreve a uma identidade calcada em modelos identitários únicos, mas os coloca na berlinda das concepções engessadas. Ao sofrer uma metamorfose, entendida como arquétipo literário que, guardadas as diferenças, remete sempre a uma transformação, no âmbito literário, a personagem, o João Imaculado, mina as concepções identitárias, sendo, portanto, mais correto pensar em uma pós-identidade.

Desconstrução, portanto, em diálogo com os estudos *queer*, conquanto estes não comportam um referencial fixo, mas adotam a perspectiva foucaultina-deleuzeana do devir, do vir-a-ser, no trato do cuidado de si, do reconhecimento e das práticas de modos de subjetividades criativas.

A homomemória como recurso estético e também social do processo de metamorfose, torna-se registro das percepções sobre o corpo em transformação e dos desejos por ele cartografados como rubricas de um passado que vai sendo presentificado em experiência e aprendizagem, deflagrando a transitoriedade identitária, inscrita no devir. Acionada e agenciada, pois, pelo desejo, no mais das vezes homoafetivo, a memória em *Acenos e afagos* abre um promissor debate em torno da experiência em João Gilberto Noll, apontada pela crítica como adstrita à impossibilidade de figurar um enredo, e, por conseguinte, assumindo o ônus de uma crise da narrabilidade da experiência.

Nos limites desse trabalho, aventamos pontuar essa experiência como ato socialmente simbólico, considerando que o trabalho com a linguagem e o tratamento dado ao tema da metamorfose provocam o estranhamento, a derisão, a aprendizagem. Assim se dá com *Acenos e afagos*: a cada página, há um precipitar de imagens justapostas do passado e do presente que se vão configurando pela intuição que leva o narrador-personagem conduz a estalar os limites do real, trazendo ao plano da linguagem a imagem do desejo.

Exercício de poética verbal/corporal, desvela a carga elaborada *na e pela* dimensão dos afetos; ela se assume, assim, uma metáfora do desejo, na medida em que este está fundamentalmente ligado às representações e às articulações dos significantes que conduzem ao sentido – quase sempre interdito, o não-do-pai.

Destituída de gauchismos, mas repleta de *gauchismes* baudelaireanos -, seja pela leitura catalítica, que dilacera nossas perplexidades mais íntimas, tocando-nos, desestabilizando-nos, por sua escrita emergencial, cujo lirismo sinestésico traduz uma certa dose de apelo, de danação, de errância.

A linguagem é nevrálgica, labiríntica, cúmplice absoluta do eros. Na prosa nolleana, visualizamos as marcas de pluralidade constituída no signo da transgressão homotextual e do estranhamento, da sintaxe narrativa assimétrica, convulsa, esquizóide, que podem ser tomados como elementos de operacionalização de sua leitura. Assim, gozo, transformação ou

revelação é metáfora de sua própria elaboração textual. Em seu texto, opera-se uma espécie de desterritorialização da narrativa, transformando em conteúdo latente o trânsito entre experiência ficcional e a experiência urbana da contemporaneidade, na perspectiva de uma homossexualidade *queer*. Nela, o corpo, um autêntico *leitmotiv*, é explorado como categoria social e pré-discursiva, propondo uma ressignificação das identidades, naquilo que têm de transitórias, errantes, e, talvez, por isso mesmo, verossímeis.

Às vezes, esse sujeito aparece sob um olhar convulsionado, próprio de uma experiência neobarroca que engendra o fragmentarismo atribuído à pós-modernidade, evidenciando, assim, a tensão gerada entre a fenomenologia da obra e esse “gozo da enunciação”. O tecido da estrutura social sempre se viu retesado por essas contradições, e aqui, alegoricamente, ele se insinua, se desenvolve, se concretiza em consonância com a arquitetura narrativa.

Há uma desestabilização das noções de identidade, de homossexualidade e memória, em virtude de uma lógica do movimento, da dispersão, do descontínuo, que nos remete, por contigüidade, a toda uma reordenação espacial híbrida que marca outros livros do autor. *Acenos e afagos* retoma, nessa economia do espaço, a preferência de Noll pelos não-lugares; neles, as noções identitárias, relacionais, históricas são desfeitas, em uma clara-escuro relação com o processo de indeterminação da identidade sexual do narrador-personagem, em seu remapeamento dos limites do corpo, do discurso, da consciência, por uma dialética das margens, do inescrito.

Assim como Baudelaire tropeçava em palavras nas calçadas, Noll tropeça na libido - libido da escrita, nesse delírio desejante, instância fundante do ficcional. Talvez seja exatamente nesse traço inequívoco de modernidade – a *flânerie* baudelaireana -, o que em Noll reconhecemos como uma espécie de diáspora errante, da escrita, do desejo, da interdição, da palavra como lugar de fala e de escuta. Nesse romance, Noll nos mostra, e parece escamotear, pela performatividade dos personagens pelo agenciamento das questões relativas aos papéis sexuais, o corpo como lugar em que se instalam coerções e as incontornáveis práticas de subordinação e assujeitamento, uma espécie de “gozo trágico”. Nessa psicanálise da escrita do corpo - e do corpo da escrita -, o autor nos apresenta o que se poderia considerar uma *epopéia do desejo* e sua inscrição no trágico.

Nesse desejo, um verdadeiro projeto poético em *Acenos e Afagos*, na medida em que ele se expressa como núcleo irradiador de significado, ao reinventar uma masculinidade, ao reconfigurá-la a partir do corpo. No drama existencial que avulta da metamorfose pela qual passa o narrador-personagem, é possível ler uma estética da identidade; nela, o sujeito é a marca de um interesse socialmente construído e inserido no corpo pela economia de um desejo administrado, como instância material que, sabemos, possibilita um conjunto de práticas, de ações simbólicas de dominação em um contexto social mais amplo, multissexual, e erotismos emancipados.

De todos os romances de João Gilberto Noll, *Acenos e Afagos* é o que mais incisivamente nos propõe uma textualidade como lugar de encenação de uma ficção política que questiona os regimes sexuais heteronormativos baseada no corpo e no prazer - uma metáfora da falência de uma sociabilidade corporal de fronteiras visíveis, de natureza binária masculino/feminino. Texto-sintoma para uma psicanálise de vínculo social, tanto quanto para os estudos *gays* e lésbicos, como a teoria *queer* ou aos estudos pós-coloniais em literatura, que articulam, com critérios epistemológicos diferentes - mas que dialogam entre si no tratamento das questões da construção dos sujeitos -, as estratégias textuais que põe em relevo o caráter provisório das noções de identidade.

A questão condutória e incisiva desses trabalhos remete à pertinência de uma crítica cultural, e em particular, literária cujo centro seja um olhar homoafetivo e a representação da homossexualidade como elementos de imbricação estético-político, a partir dos quais, entre outras questões, é possível determinar que a homossexualidade entra na definição do texto, essa é a mais didática concepção de homotextualidade, e não só por aspectos ideológicos ou biográficos, bem como para além da determinação dos *topoi* eróticos, ou *camp*, para utilizar uma terminologia da Teoria *Queer*.

Toda leitura e toda interpretação sempre partem de um lugar e de um sujeito: o da enunciação. Todos somos herdeiros de uma memória social, histórica, literária latinoamericana, que traz as marcas violentas dos regimes ditatoriais que impingiram por décadas um silenciamento dessas vozes plurais e uma subordinação.

Nesse momento tão oportuno que marca as discussões sobre gênero, cânone, paradigmas, a construção dessa historiografia pode partir, por exemplo, de eleger como

elemento norteador um levantamento de como a problemática das relações homoafetivas emerge através de personagens, comportamentos, temas. Isso é importante, em um primeiro momento: não descartar nesse *corpus* literário verdadeiros traços, ruínas de uma história sufocada, residual. Urge desnaturalizar os substancialismos, que também nutriram a crítica literária ao longo do século XX. Evidentemente, isso não é suficiente; é necessário pôr a nu o solo que possibilitou a emergência decisiva de uma crítica literária que se institucionalize seu objeto – a homotextualidade.

Acenos e afagos pode ser lido como metáfora de nossa capacidade de sermos fantasistas, uma condição humana universal, mas que, com tal, é particularizada numa história concreta e, como o sujeito se realiza em uma circunstância particular, os fantasmas são subjetivados. Daí o sentimento contraditório de pertença com que o narrador-protagonista organiza o simbólico mediante a metamorfose do corpo. Fantasma histórico e, ao mesmo tempo, criador de afetos, de fascinação, um delírio interpretante.

Dilema da identidade, da libido, do mito, da arte, da literatura, por um princípio de multiplicidade, ressignificação e dinamismo trágico, sem, contudo, cercear a especificidade do efeito estético, sua pluralidade, uma vez que o literário configura-se um tecido de significantes, em que gira um *querer-saber* diverso. O romance de Noll, em sua insistente linha de força metafórica do corpo em metamorfose de gênero, alude à predileção pelo fragmento com que o universo ficcional de Noll configura o desbiografismo das personagens, cuja representação gravita em torno da problemática identitária. O erotismo, em *Acenos e Afagos*, como questão incisiva do ser, implode a noção de identidade, agora no limite do pertencimento – o corpo semiotizado pela desconstrução do binarismo masculino/feminino -, tal como a crise de balizas identitárias e narratológicas se impõe na agenda das socialidades e literatura pós-modernas.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABELOVE, H. *et al.* (Orgs.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- ABREU, C. F. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984, p. 332. (Coleção Espiritualidade).
- ALCOBA, E. Prólogo a la edición española. In: TALBURT, S.; STEINBERG, S. R. (Eds.). *Pensando Queer: sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Editorial Graó, 2005.
- ALLEN, D. *Homosexualité et littérature franco-italica*. Alessandria, n. 6, 1994, p. 11-27. (Serie Contemporanea).
- ALTMAN, D. On Global Queering. In: *Australian Humanities Review*, 2. 1996. Disponível em: <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-July-1996/altman>. Acesso em 10 jul. 2009.
- ANDRADE, C. D. de. Confidência do itabirano. In: _____. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 68.
- _____. Mãos dadas. In: _____. *Antologia poética*. São Paulo: Record, 2005, p. 45.
- _____. Nosso tempo. In: _____. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 68.
- _____. A máquina do mundo. In: *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 301.
- _____. A metafísica do corpo. In: *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 1232.
- ASSIS, J. M. M. de “Pílades e Orestes”. In: COUTINHO, A. (Org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 234.
- AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994, p. 95.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *João Gilberto Noll e o fim da viagem*. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html. Acesso em 10 dez. 2009
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornioni Bernardini. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

- BARCELLOS, J. C. Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959). In: _____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006, p. 441. (Coleção Virtual, n. 2). Disponível em: <http://terravista.pt/meiapraia/228/josecarlos.html>. Acesso em 10 ago. 2009.
- BAUDRILARD, J. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. (Antropos).
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BELINATO, V. V. *Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERARDINELLI, A. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. Trad. Francisco Degani, Patrícia De Cia e Doris N. Cavallari. (Org.). Lucia Wataghin. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.
- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BONNICI, T. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2007, p. 253.
- _____. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURCIER, M. H. *Queer zones: politiques des identités sexuelles et des savoirs*. Paris: Amsterdam, 2006.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 294.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMINHA, A. *Bom crioulo*. São Paulo: Ática, 2002.

- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANDIDO, A. A crise na literatura brasileira. In: *Banas Revista industrial e financeira*, ano 22, n. 1109, set. 1975, p. 44.
- _____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Ática, 2003, p. 199-217. (Série Temas, volume 1, Estudos literários).
- _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1971.
- CARELLI, W. Um painel minimalista da criação. In: NOLL, J. G. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- CARREIRA, S. de S. G. *A céu aberto: poética da transgressão*. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em 20 fev. 2005.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. Guy Reynaud. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Rumos da Cultura Moderna, v.52).
- CHAVES, A. *Tratado de direito civil: direito de família*. Tomo I. São Paulo: RT, 1997, 5. v.
- CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-*boom* se apropria dos gêneros da cultura de massa. In: *Revista de Literatura Comparada*. v. 3, n. 3, 1996, p. 75-85.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- COSTA, J. F. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DÉBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto 1997.
- DE LAURETIS, T. Queer theory: lesbian and gay studies, *Differences: a journal of feminist cultural studies*, 3. 1994. (2), iii-xviii.
- _____. Habit changes. In: *Difference: a journal of feminist cultural studies*, 6. 1994. (2-3), 296-313.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DONOSO, J. *El lugar sin límites*. 3. ed. Madri: Cátedra, 2003.
- DURAS, M. Deuxième projet. In: *Camion*. Paris, Minuit, 1977, p. 75-77.

DUSI, R. M. *Canoas a céu aberto: experiência de espaço em Canoas e marolas e A céu aberto* de João Gilberto Noll. 2004. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

EASTHOPE, A. *Literary into Cultural Studies*. Londres – Nova York: Routledge, 1996.

ECO, U. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates 19).

_____. *A obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates 4).

EDELMAN, L. *No future*. Durhan/London, Duke University Press, 2004.

ERIBON, D. (eds.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre George Pompidou, 1998, p. 107.

ESPÍNDOLA, A. A. *Corpo e transgressão no romance moderno: uma leitura de A fúria do corpo e Bandoleiros*. 1989. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

FARINACCIO, P. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. 2004. Tese (Doutorado) - Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

FAZIONI, M. C. dos S. *As tensões narrativas em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

FEHER, F. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Leituras).

FERIGOLO, I. *Do informalismo à rarefação: La mala vida, de Salvador Garmendia e Hotel Atlântico, de João Gilberto Noll*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

FERNANDES, F. *Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa*. 29. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FERNANDEZ, D. *Il ratto di Ganimede: la presenza omosessuale nell'arte e nella società*. Milão: Bompiani, 1992.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 1988.

_____. Silêncio, sexo e verdade. In: _____. *Ditos e escritos vol IV: estratégia, poder, saber*. Trad. Vera L. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 363. (Coleção Ditos e Escritos).

FRANCO, R. *Itinerário político do romance Pós-64*. São Paulo: Unesp, 1998.

FRANCO JUNIOR, A. Formalismo russo e New Criticism. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendência contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá, 2005, p. 93.

FRIEDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, W. N. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 165-172.

_____. As falas, os silêncios. In: _____. *Desconversas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 44-60.

_____. *As musas do assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005. v. 18. (Livre Pensar).

GENET, J. *Diário de um ladrão*. Trad. Jaqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986. (Coleção Grandes Sucessos da Literatura Internacional).

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIFFNEY, N. Denormalizing Queer Theory: more Than (Simply) Gay and Lesbian Studies. *Feminist Theory*, 5. 2004. (1), 73-78.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRANT, C. Queer Theory and what is might men for feminist. In: JACKSON, S.; SCOTT, S. *Feminist and sexuality: a reader*. Edinburgh: EUP, 1996, p. 166-171.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HOUAISS, A. (Org.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, L. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, S.; SCOTT, S. (Org.). *Feminism and sexuality*. Edinburgh: EUP, 1996.

JAGOSE, A. M. *Queer theory: an introduction*. New York: New York Press, 1996.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Trad. Vinícius Dantas. São Paulo: Ática, 1996.

KHÉDE, S. S. *Os preferidos do público: os gêneros de literatura de massa*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1987.

LAMARTINE, A. Meditação de D'Alphonse de Lamartine. In: *Obras poéticas de D. Leonor D'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marquesa d'Alorna, Condessa d'Assumar e D'Oeyhausen, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe. Tomo II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844. Disponível em : http://purl.pt/172/1/1-6609-v/1-6609-v_item1/P517.html. Acesso em 31 jan. 2010.

LAROUSSE Cultural. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

LE FORT, C. Advertência. In: MERLEAU-PONTY, M. *O homem e a comunicação*. A prosa do mundo. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

LE GOFF, J. Memória. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, Ed. UNICAMP, 1994, p. 423-483. (Coleção Repertórios).

LEITE, J. F. M.; JORDÃO, A. J. N. *Dicionário latino-vernáculo: etimologia, literatura, história, mitologia, geografia*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lux, 1956.

LOPES, D. Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros. In: *Comunicação, mídia e consumo*. v. 1, n. 1., 2004, p. 63-73. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index/php/comunicacaomidiaeconsumo/index>. Acesso em 20 ago. 2009.

_____. Manifesto *Camp*. In: *Gragoatá*, n. 3, Niterói, 1997, p. 93-103.

LOURO, G. L. Teoria *Queer* – uma política pós-identitária para a educação. In: *Estudos feministas*, Florianópolis, ano 9, jul. – dez. 2001, p. 541-552.

_____. Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a Teoria *Queer* como políticas de conhecimento. In: LOPES, D. et al. (Org.). *Imagem e diversidade sexual*. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 23-38.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1. ed. 3. reimpr. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

_____. O romance como epopéia burguesa. In: *Ensaio Ad Hominem: estudos e edições Ad Hominem*. Música e Literatura, n. 1, tomo II. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p. 87-117.

MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996, p. 125-184.

_____. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAGALHÃES, M. F. A. B. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. 1993. Dissertação. (Mestrado em Letras)- Universidade de Campinas, Campinas, 1993.

MARTINS, A. de Oliveira. Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados. In: *Alceu*. v. 7, n. 14, p. 139-151, jan/jun 2007.

MEDHURST, A.; MUNT, S. R. (Org.). *Lesbian and gay studies*. A critical introduction. London: Cassel, 1997.

MELLO, L. *Novas famílias: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

MERQUIOR, J. G. O texto como resultado (notas sobre a teoria crítica em Antônio Candido). In: AAVV. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 121-131).

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIRA, A. *Para entendernos: dicionário de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Tempestad, 1999.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora da UFMG.

MISKOLCI, R. A teoria *queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, v. 21, p. 150-182, jan/jun 2009.

MORAES, E. R. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. Partes I e II. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEVES, M. H. de M.; DEZOTTI, M. C. C.; MALHADAS, D. *Dicionário Grego-Português*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 5. v.

NEVES, R. C. Espaço em aberto na narrativa atual: o exemplo de *Hotel Atlântico*. 1990. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1990.

NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Mínimos, múltiplos, comuns*. Rio de Janeiro: Francis, 2003.

_____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

_____. *Acenos e afagos*. São Paulo: Record, 2008.

_____. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

- _____. *Máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Plenos Pecados – Preguiça).
- _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. O escritor por ele mesmo. João Gilberto Noll. *Por que escrevo*. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. (Encarte do CD-ROM).
- _____. Umhas palavras. Entrevista com João Gilberto Noll. *TV Cultura*. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.youtube.com.br>. Acesso em 10 mar. 2008.
- _____. No compasso da linguagem. *Revista Agulha*. [São Paulo], 2008. Entrevista concedida a Kátia Borges. Disponível em: www.revista.agulha.com.br/katb3.html. Acesso em 15 jan. 2009.
- NUNES, B. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, D. *O livro do seminário*. Ensaios. São Paulo: L. R. Editores, 1983.
- O'ROURKE, M. (2005). On the Eve of a Queer-straight future: notes toward an antinormative heteroerotic. In: *Feminism & Psychology*, 15 (1), 111-116.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 114.
- OTSUKA, E. T. Leitura de *Rastros de verão*, de João Gilberto Noll. In: _____. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 101-137.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIXOTO, Mariana. Cinema das essências. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, ano 74, 16 jan. 2002. Cultura, p. 12
- _____. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFSCar/Mercado das Letras, 1996, p. 10-11.
- PEQUENOS relâmpagos de vida. *Gazeta do Povo*. Curitiba, G, p. 3, 5 dez. 2006.
- PEREIRA, P. P. G. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas *queer*. In: *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*. Botucatu, v. 12, n. 26, julh./set. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/script=sciarttext&pi>. Acesso em 20 ago. 2009.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- POSSO, K. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

PRECIADO, B. Entrevista a Jesus Carrillo. In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de estudos de gênero Pagu, 2007, v. 28, p. 375-405.

QUENTAL, A. *Os sonetos completos de Antero de Quental publicados por J. P. Oliveira*. 2. ed. Porto: Livraria Portuense, 1890.

RAFFA, C. R. S. *Os fios da teia: Mínimos, múltiplos, comuns*, de João Gilberto Noll. 2007. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagos, 2007.

RICARDOU, J. Nouveau roman – Tel Quel. *La Gazette littéraire*, 1972, p. 234-265.

RICH, A. Compulsory heterosexuality and lesbian experience. In: SNITOWN, A. et al. *Powers of desire – the politic of sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983, p. 177-205.

ROUDINESCO, E. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUBIN, G. (1998). Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality, In: P. M. Nardi; B. E. Shneider (Orgs.). *Social perspectives in lesbian and gays studies. A reader*. London: Routledge, 100-127 [1984].

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letras: ensaios*. Companhia das Letras, 1989, p. 44.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas das letras: ensaios*. Companhia das Letras, 1989, p. 24-37.

_____. Repressão e censura no campo das artes da década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Stella Manhattan*. 2. ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1999.

_____. Orelha. In: NOLL, J. G. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS, A. C. Heteroqueers contra a heteronormatividade: notas para uma teoria *queer* inclusiva. *Oficina o CES*, 239. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/239/239.php>. Acesso em 10 ago. 2009.

SANTOS, J. F. *Precariedade e vulnerabilidade em A céu aberto*. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

SCHNAIDER, S. *Um passeio pelos espaços de O processo de Franz Kafka e O quieto animal da esquina de João Gilberto Noll*. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEDGWICK, E. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien. In: *Cadernos Pagu*. Campinas, SP: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2007.

_____. *Epistemology of the closet*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990.

SEIDMAN, S. (Org.). (1996), *Queer Theory/Sociology*. Oxford: Blachwell.

SEIDMANN, S. *Beyond the closet: the transformation of the gay and lesbian life*. New York: Routledge, 2002.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. (Prismas).

SILVA, S. A. João Gilberto Noll: identidades plurais, discursividade e narrativa. In: *Anais do XVII CELLIP*. Guarapuava: UNICENTRO, 2005, p. 221.

SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre: Editora UFRGS; São Carlos: Editora Universidade de São Carlos, 1995.

SONTAG, S. *Against interpretation*. New York: Deli, 1996.

SOUZA, M. R. *Experiência do Outro, Estranhamento de Si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise*. 2007. Tese. (Doutorado) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SOUZA JUNIOR, J. L. Foureaux de. *Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo*. 1. ed. Mariana, MG: Aldrava Letras e Artes, 2007. 1 CD-ROM.

SÜSSEKIND, F. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 210.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 14.

TALBURT, S. Introducción: contradicciones y posibilidades del pensamiento *queer*. In: TALBURT, S.; STEINBERG, S. R. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Graós, 2005.

TREECE, D. Prefácio. In: NOLL, J. G. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Record, 2000.

UZIEL, A. P. *Família e homossexualidade: velhas questões, novos problemas*. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2002.

_____. Homossexualidade e parentalidade: ecos de uma conjugação. In: HEILBORN, M. L. (Org.). *Família e sexualidade*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004, p. 87-117. (Coleção Família, Geração e Cultura).

VALÈRY, P. La crise de l'esprit. In: *Europe de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2000. Collection Bouquins, p. 405-414. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/crise_de_lesprit/valery_esprit.pdf>. Acesso em 10 dez. 2009, p. 8.

VASCONCELOS, M. S. *João Gilberto Show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina*. 1985. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

VILLAREJO, A. (2005). *Tarrying with the normative: queer theory and black history*. *Social Text*, 23 (3-4), 69-84.

WEEKS, J. Inverts, perverts and Marry-Annes: male prostitution and the Regulation of Homosexuality in England in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. In: DUBERMAN, M. et al. (eds.). *Hidden from History: Reclaiming the Gay & Lesbian Past*. New York: 1990, p. 195-211.

_____. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 p. 35-82.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p. 136.

WOODS, G. *A History of Gay Literature: the Male Tradition*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1998.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 25.