

A máquina surrealista de João Gilberto Noll

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO*

Resumo:

O artigo analisa três contos presentes em *A máquina de ser*, livro de contos publicado por João Gilberto Noll em 2006, percebendo como o autor lida com algumas estratégias pensadas pelos surrealistas, como a escrita automática, a liberdade das palavras, a errância, deslocando essas estratégias, reencenando o surrealismo de modo a produzir textos que investem nas aliterações, sinestesias e mistura de elementos díspares acoplados, criando uma homenagem crítica ao movimento vanguardista.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Surrealismo; João Gilberto Noll.

Abstract:

The article analyzes three short stories present in *A máquina de ser*, a short story book published by João Gilberto Noll in 2006, perceiving how the author deals with some strategies thought by the surrealists, such as automatic writing, freedom of words, displacing these strategies, reenacting surrealism in order to produce texts that invest in the alliterations, synesthesies and mixture of disparate elements that are coupled, creating a critical homage to the avant-garde movement.

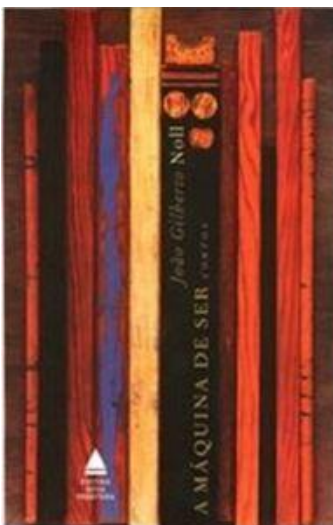
Key words: Brazilian literature; Surrealism; João Gilberto Noll.



* **FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO** é Professor Adjunto III do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria Literária; Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Na narrativa de João Gilberto Noll, o surrealismo e suas potencialidades, como a escrita automática, a acoplagem de elementos díspares, a obsessão pelo corpo, ganham espaço, pois a literatura do escritor gaúcho não quer ser uma simples reprodução da realidade, tampouco deseja ser um ato sublime de acomodação do que está posto pelo gosto burguês. O movimento surrealista, de acordo com Gerárd Durozoi e Bernard Lecherbonnier (1972), teria início em 1918, a partir da criação da palavra por Guillaume Apollinaire. Seguindo algumas ideias de Sigmund Freud, Charles Fourier, Charles Baudelaire, artistas como André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, que dirigiram a Revista *Literature*, juntamente com Salvador Dalí, Max Ernst e Antonin Artaud, criaram o que eles chamam de escrita automática, isto é, possibilitaram ao inconsciente aflorar durante o processo da escrita. Eles abriram espaço em suas criações para o onírico, para a conexão de elementos contrastantes ou estranhos, e para a possibilidade de uma literatura engajada na vida, fora dos padrões acadêmicos interessados em representar o objeto artístico como algo insubmisso à realidade ou que alterava a realidade. Segundo Walter Benjamin, com o Surrealismo, “[...] o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível”. (BENJAMIN, 1994, p. 22).

A literatura para Noll deve ser algo que se desloque em direção ao estado de contemplação, que ele deseja como modo de repensar o fazer literário sempre engendrado pela razão ocidental. Sua



sintaxe não quer ser aquela ordenada pela língua, sua pontuação não é uma camisa de força, mas ponto de contato entre o leitor e o texto. Sua escrita se aproximaria daquela praticada pelos surrealistas, ao optar pela errância, tanto a partir da criação de personagens que perambulam pelas ruas e cidades, quanto pela quantidade de digressões contidas na narração de seus personagens narradores que

acabam por se assemelhar a um único sujeito, pois reverberam de uma obra para outra.

No Manifesto Surrealista, publicado por André Breton, em 1924, podia-se ler o seguinte: “Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade.” (BRETON, 2001, p. 2). Essa liberdade está diretamente ligada ao exercício da imaginação por parte do escritor, não de apenas abrir o inconsciente para mundos e dimensões estranhas, mas possibilitar que as palavras sejam consignadas de forma mais livre, sem uma sintaxe definida *a priori*, sem semântica previsível e sem pontuação aprisionadora da palavra. No Manifesto Surrealista, Breton afirma odiar o realismo, citando um trecho de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, para criticar as descrições, as quais acha estúpidas. O autor acredita na possibilidade de relação extrema entre sonho e realidade, ficção e vida, sem colocá-los como contrapontos. É Breton quem afirma: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.” (BRETON, 2001, p. 6)

O desejo de Breton em seu manifesto de 1924 era que o texto surrealista fosse “um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado.” (BRETON, 2001, p. 11). Desse modo a escrita automática apresentaria a instabilidade do pensamento em sua falta de distinção entre o sonho e a realidade, entre a vida vivida e a literatura produzida. De acordo com Walter Benjamin:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente. (BENJAMIN, 1994, p. 22)

Assim o Surrealismo se fez como esse momento no qual a literatura não se queria literatura. O movimento e seus autores desejavam produzir para além da mera formalização de uma representação da vida. Para Benjamin:

“[...] quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas.” (BENJAMIN, 1994, p. 23)

Essas experiências, mais que meros escritos ajudam a produzir um espaço de resistência à literatura calcada puramente

no realismo, consagrando ao instante sua mais importante fatia. Segundo Maurice Blanchot:

A escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem. Ela é destinada a humilhar o orgulho humano, especialmente na forma que lhe foi dado pela cultura tradicional. [...] O surrealismo foi obcecado por esta ideia: que há, que deve haver, na constituição do homem, um momento em que todas as dificuldades se aplainam, em que as antinomias não têm mais sentido, em que o conhecimento tem pleno domínio sobre as coisas, em que a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem, no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem, enfim, em que o homem alcança o absoluto. (BLANCHOT, 1997, p. 89)

O surrealismo quebrava, portanto, com as noções paradigmáticas de que se valia a cultura ocidental submissa ao pensamento racional. O movimento pretendia romper com uma literatura que consagrava toda sua energia em representar a realidade, organizando o que a natureza não conseguia, estetizando o mundo dicotomicamente dividido entre belo e feio, bom e mau. O pensamento surrealista se negava a crer que a arte poderia se fazer fora da vida. Segundo Blanchot, “[...] a consciência do meu pensamento reflete ‘infalivelmente’ meu pensamento; a escrita do meu pensamento reflete, também infalivelmente, esse pensamento; apenas as sugestões de fora se interpõem e restabelecem um intervalo entre mim e o eu falante.” (BLANCHOT, 1997, p. 90) Desse modo ficava fácil para a linguagem existir sem a obrigatoriedade de estar ligada ao puro significado, às continuidades retóricas, pois o que se desejava era a colagem de elementos dissonantes em lugares inusitados,

criando as imagens ondulatórias de que fala Walter Benjamin (1994). É Blanchot quem ainda completa esse raciocínio calcado no Manifesto de Breton: “As palavras são livres e talvez possam nos libertar; basta que as sigamos, que nos abandonemos a elas, colocar à sua disposição todos os recursos da invenção e da memória.” (BLANCHOT, 1997, p. 93)

Como simulacros de si mesmos os personagens de João Gilberto Noll seriam o automatismo da linguagem agindo sobre a realidade circundante, não como ação redentora, mas como observadores de um mundo com o qual não concordam, mas no qual têm que viver, por isso tanto liberam seus pensamentos e sua linguagem em forma livre. Se os personagens são simulacros, as narrativas de Noll também (re)produzem em chave menos romântica os desejos surrealistas, pois Noll desloca a representação dos escritores do movimento surrealista a um ponto no qual se finge não representar representando. Assim, seu surrealismo é um blefe, mas que opera radicalmente, instaurando a diferença com os textos surrealistas, manifestando uma linguagem, a qual finge não se importar com o mundo e sua realidade, criando sua própria realidade de linguagem em seus monólogos fluentes e extremamente ágeis, nos quais os personagens sabem muito pouco de si mesmos, e seus pensamentos encenam o pensamento falado dos surrealistas. É importante salientar a encenação ou a (re)apresentação da qual a literatura de Noll é partidária, pois seu texto não se pretende surrealista, mas uma homenagem crítica ao sistema surrealista de representar. Isto implica em um desencanto muito maior com o mundo na literatura de Noll do que na estética surrealista.

Em seu livro de contos publicado em 2006, *A máquina de ser*, o Surrealismo é reencenado a partir de uma série de estruturas e recorrências relacionadas ao *modus operandi* daquele movimento de vanguarda. Este artigo pretende demonstrar como a estética surrealista dá sustentação ao projeto de João Gilberto Noll, embora o livro seja saudado pela crítica como uma escrita depurada, e, portanto, menos excessiva e, portanto, diferente da escrita de *A fúria do corpo* (1981) ou de *A céu aberto* (1996), além do que a mensagem de Noll ao mundo não é utópica, como para os escritores da vanguarda dos anos 1920. Ainda assim o surrealismo reverbera neste livro em seus vinte e quatro contos como um todo. Embora distante temporalmente do movimento – tendo a concordar com Maurice Blanchot para quem o Surrealismo se dissolveu e ganhou mundo muito além da morte de André Breton, em 1966, –, João Gilberto Noll foi tocado pelas experimentações e pelo gozo da linguagem operado por esse movimento. O escritor gaúcho não se considerava um autor programático, como o foram os vanguardistas, conforme se pode ver em algumas entrevistas dele, mas o fato é que seu modo de olhar para a humanidade, ou para a razão ocidental, demonstra um profundo contato com a agenda surrealista, pois em sua escrita é perfeitamente possível perceber a errante e automática produção, que se deixa levar pelo gozo da linguagem sem que, obrigatoriamente, se produza um sentido fechado, assim como as experiências corporais de seus personagens, muitas vezes, lembrem as relações surreais apontadas pelo movimento fundado por Breton e seus colegas.

O título do livro lembra Carlos Drummond de Andrade em *Claro enigma*, publicado em 1951, e seu poema “A máquina do mundo”, indicando o

gosto de João Gilberto Noll pelas homenagens literárias bastante cifradas em seus textos assim como lembra o trecho citado de Blanchot, o qual entende o surrealismo como máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem ordenadas pela lógica da sociedade ocidental judaico-cristã. Se o livro traz o significante máquina, e esse título vai reverberar em vários dos contos da coletânea, é necessário reconhecer que o significante “máquina” em Noll está longe de ser pensado como objeto construído artificialmente pelo homem para servir aos seus desígnios pragmáticos pelo trabalho. A máquina em Noll está mais para aquilo que se convencionou chamar de “humano”, podendo ser pensada com Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *O anti-édipo* (2010), como máquinas desejantes, as quais se acoplam a outras máquinas, conectando-se a outras máquinas, torcendo, cortando, trocando fluxos, algo que não está terminado, está sempre em processo. A ideia do corpo maquínico está na base do pensamento de Antonin Artaud, um importante fundador do movimento, bem como em outro escritor importante para os surrealistas, Lautréamont. Dessa forma selecionei três contos de *A máquina de ser*, “No dorso das horas”, “O convívio” e “Inebriada”, para demonstrar como Noll, como escritor-máquina repercute em seus textos os desígnios surrealistas, operando um deslocamento que reencena a linguagem surrealista a partir de suas estratégias, mas produzindo simulacros de pensamento falado.

No conto “No dorso das horas”, um narrador, supostamente ator, é convidado a participar de um filme com roteiro improvisado. O leitor assiste à deambulação dele por uma casa enquanto o diretor e o iluminador acompanham sua trajetória, filmando suas ações. O texto como um todo é marcado pelas sensações

dessa voz narradora, por seu corpo que entra em contato com outros corpos em meio à luz, a qual se alterna nos diversos cômodos da casa pelos quais perambula. As cores nos são apresentadas, e vão, desde o púrpura das unhas da secretária que o recebe, às luvas brancas dadas a ele na entrada; da cor dos cabelos grisalhos do diretor, à calça preta do narrador; da luz muito alva do banheiro, com seus ladrilhos brancos, ao amarelo de uma boia na banheira; do pêssego contido em “uma gravura cheia de nuvens” (NOLL, 2006, p. 12) ao sangue que escorre da mão e da fronte do narrador devido à sua falta de cuidado ao se perder pela casa, assim como do breu da última sala na qual ele se encontra. Essa epopeia visual se dá em pouquíssimas páginas, mas apresenta um olho perscrutador das cores, o qual está imerso em um universo colorido, e que, ao invés de retirar ou criar símbolos para os tons percebidos, se limita a dizer que as coisas são coloridas, como o fazem os narradores surrealistas, os quais se importam mais com olhar o mundo do que interpretá-lo. As cores pertencem a cada objeto e se mesclam pelo olhar do narrador em figuras muitas vezes ondulatórias, as quais se imiscuem umas nas outras, sem obrigatoriamente se separarem em suas fronteiras. O olhar do narrador é um mediador entre esses diversos objetos-máquinas, assim como esse corpo que se soma a uma voz que corta, edita, produz fluxos, sangue, saliva, esperma, mas principalmente fluxo verbal como esse da sua narrativa, fruto da errância.

Da mesma forma o narrador elenca os sons do corpo que ressona, da água na banheira, da sua voz de lobo, assim como sente o cheiro de esmalte da unha da secretária, no início do conto. Assim, cores, sons e cheiros são percebidos por ele a cada movimento, gerando uma quantidade de sensações apresentadas ao leitor em um único plano sequência, o

qual se equipara ao filme sendo rodado de forma improvisada no momento. Um conto que se faz como uma película, a qual se produz improvisadamente, como um texto demonstrando seu momento de produção; uma voz que narra o momento presente, o pensamento que explicita o inconsciente, constituindo-se em linguagem automática, discurso que se faz linguagem construtora da própria realidade.

Para além das sensações, a luz é um elemento importante no texto, pois ela é apresentada em suas variações no interior da casa e na relação do personagem-narrador com esse ambiente e com a feitura do filme. É a luz que surge “[...] de um abajur de luz bem baixa, num ambiente de janelas cerradas...” (NOLL, 2006, p. 9), que cria um “pálido diâmetro da luz” no qual a secretária pede para ver as mãos do personagem e ela as deixa suspensas “como se oferecendo a algum sacrifício à meia-luz.” (NOLL, 2006, p. 10). Logo a seguir, os holofotes são ligados e o narrador nos informa: “E a luz se fez de súbito em holofotes [...]” (NOLL, 2006, p. 10), e a narrativa toma a imagem bíblica da criação do mundo para logo subvertê-la no artifício da luz cinematográfica. Em meio à visita aos cômodos, essa luz se altera, como no momento em que ele chega ao banheiro e vê a luz alva deste lugar, para adentrar depois em um corredor no qual existe um claro-escuro com “falta de iluminação especial” até chegar a um “[...] recinto escurecido. Na medida em que ia entrando, mais tudo escurecia...” (NOLL, 2006, p. 13). Nesse espaço, ele encontra um corpo ressonando e se ajoelha no breu, desnuda o outro e fica nu, mantendo uma relação sexual com o vulto inerte, conforme é narrado a seguir:

Deitei-me sobre o corpo. Uma luz penumbrosa ia se fazendo. O corpo me acolhia. Os dois fomos tomados de uma febre –, até chegarmos, já

menos ruidosos, a um cais que eu não previra... A luz agora, madura. A luz vinha de uma pessoa que até ali eu não vira. Vinha dela, sim, e cada vez com mais intensidade. Eu e o corpo debaixo de mim nos olhamos então, suados, nus, deitados em cima de uma mesa. Nesse instante a luz já se fazia quase feérica. Eu abraçava aquele corpo numa proximidade espantosa, feito quisesse evitar o meu olhar sobre o seu e ao mesmo tempo escondê-lo dos demais. (NOLL, 2006, p. 14)

É do contato dos corpos que a luz se faz, inicialmente penumbrosa, se torna madura, vai aumentando até se transformar em algo feérico, potente, excessivo. Esses corpos iluminados apresentam a força do corpo em sua exposição máxima, pois não precisam da luz artificial dos holofotes, mas se fazem luz, criando a iluminação necessária naquele ambiente completamente escuro, máquinas que produzem algo próprio advindo das suas propriedades intrínsecas, sobrevivendo do desejo sexual. Como a linguagem que ilumina o inconsciente, criando sua própria língua em ritmo próprio, esses corpos se iluminam mutuamente. Desse modo, a luz produz uma espécie de guia para o personagem narrador, o qual se deixa levar por esta assim como sua linguagem é guiada pela própria palavra “luz”, que se repete no conto nove vezes, indo de luz penumbrosa na cena sexual até uma luz feérica, a qual deixa o narrador em contato com o corpo de sua filha com quem copula. Além da palavra “luz”, há os encontros consonantais, que reverberam o fonema [r], som alveolar que, combinado com a oclusiva [b], chamamos de tepe, que recebe essa transcrição fonética [r], devido ao modo como o som se produz, com a ponta da língua dando uma rápida batida nos alvéolos ou dentes superiores, como contido em “sobre” reverberando

duplamente pelo trecho citado, “penumbrosa”, “febre”, que contrasta e vai se alternando ao fonema [h], contido na expressão “corpo” repetida 4 vezes em 10 linhas, as quais compõem a diagramação da obra original, marcando o quanto essa ideia de um corpo que se conecta a outro é importante para a narrativa, pois o corpo é a máquina de ser produzida pela linguagem contida no próprio conto, sendo da ordem da enunciação. O mesmo fonema contido em “corpo” reverbera em outras palavras como “chegarmos”, e a letra “r” circula por “ruidosos”, “evitar”, “olhar”, embora o fonema não seja o mesmo, mas que se alterna com a fricativa intervocálica, em expressões como “previra”, “agora”, “madura”, “vira”. Essa alternância dos fonemas envolvendo o “r” e suas sonoridades circulam pelo texto como um todo, assim como nos contos tomados para análise neste artigo. Do mesmo modo, é possível perceber no trecho citado as fricativas que produzem sons sibilantes insistentes advindos de “Sobre”, “luZ” repetida no trecho 4 vezes, coincidindo com “corpo” – significantes importantes na narrativa que produz corpos luminosos –, “Se”, duplamente, “oS”, “doiS”, “fomoS”, “tomadoS”, “chegarmoS”, “menoS”, “ruidosoS”, “caiS”, “Sim”, “veZ”, “maiS”, “intenSidade”, “noS”, “olhamoS”, “SuadoS”, “nuS”, “deitadoS”, “Sima”, “neSe”, “inStante”, “abraSava”, “proSimidade”, “eSpantosa”, “quizeSe”, “Sobre”, “Seu”, “eScondê-lo”, “doS”, “demaS”. Com as sibilantes, assim como as fricativas não sibilantes com som de [z], a ondulação do trecho cria as imagens sonoras circulantes, acompanhando aquilo que poderia ser automático por livre associação, embora na literatura de João Gilberto Noll trate-se de uma encenação, conforme dito anteriormente.

Ainda há as alternâncias entre as fricativas [f] e [v] como se pode notar em “Fazendo”, “Fomos”, “Febre”, “preVira”, “Vinha”, duplamente reiterada, “Vira”, reverberando “preVira”, “Vez”, “Fazia”, “Feérica”, “abraçaVa”, “Feito”, “eVitar”. Essa alternância fônica entre [v] vozeado e [f] não vozeado gera a ondulação, criando sons e imagens de errância e experimentação, repetição de esvaziamento do ar dos pulmões de quem emite som nessa fala-pensamento-escrito. O tempo parece suspenso, só restando a linguagem ao narrador.

Essa errância do narrador pela casa, de seu desejo sexual que o avassala ao mesmo tempo em que faz exercício do uso da linguagem e termina por encontrar sua filha sexualmente, rompe com os pontos de abordagem de uma história que se quer contar. Não há em Noll um conto com uma história moral, uma experiência a ser transmitida como exemplar, nos moldes apontados por Walter Benjamin (1994), ou interesse em trazer um sentido redentor para seu leitor. Há a experiência da própria linguagem se encantando com os sons, com as cores, com as sinestesias que é capaz de criar, rompendo com a lógica ocidental, inclusive dos papéis sociais, chegando ao ponto de se informar a existência de uma relação incestuosa, apresentada sem nenhum julgamento moral. Constituindo-se como linguagem, o narrador se transforma em imagem, como se a “adquirir a estatura de um signo, que por si só traduzisse o que aqueles dois que me seguiam não logravam transmitir sem mim...” (NOLL, 2006, p. 12). Embora o narrador, ao se referir àqueles dois esteja falando do diretor e seu fotógrafo ou assistente, é possível interpretar esses dois como o leitor e o escritor que utilizam do personagem e sua narrativa para transformarem os signos em leitura. Cabe lembrar que o conto é sobre a produção

de um filme, no qual o narrador é um ator, sendo, portanto, transformado em imagem fílmica, embora seja texto que fale da produção do filme.

Em “O convívio” a voz narradora, em quase um único parágrafo, informa a seus leitores, em uma conversa que se inicia na pergunta: “Você está ouvindo? Não?”, dirigida a algo ou alguém que não se sabe ser animal racional ou irracional, embora seja alguém retirado de um reformatório no qual a voz narradora trabalha. É possível que a narradora se dirija aos leitores também, e essa ambiguidade será o ponto central da narrativa. De qualquer modo, no conto, há um ser sem um corpo fixo, mas algo em constante transformação, o que pode ser tanto o corpo com o qual ela se relaciona, como podem ser os diversos corpos de leitores possíveis da narrativa. Ela afirma, em uma frase excessivamente aliterada: “Na fisionomia afogueada, via-se que tinha perdido o fio de sua meada.” (NOLL, 2006, p. 37). Ao final da narrativa o ser parece um bebê enrolado em um lençol. Segundo a voz narradora, ela tenta educar esse ser para o convívio humano. Ele não fala, de acordo com ela, mas a narradora informa ao leitor: “Eu já estava perdidamente apaixonada por isso que ainda não era humano. Para viabilizar essa paixão seria capaz de desfigurá-lo até.” (NOLL, 2006, p. 39) A paixão da narradora por aquilo que lhe é ininteligível é maior que seu senso de razão, indo contra a ordem estabelecida, perdendo-se ao ponto de inclusive desejar a desfiguração do ser, caso fosse necessário, por seu amor. Essa determinação de um amor perigoso, contra o senso comum, indica a perda de relação com o mundo reconhecido como humano ou preconizado pela sociedade ocidental dentro dos preceitos iluministas. Para a narradora esse ser seria uma “máquina de ser aí ainda incipiente” (NOLL, 2006, p. 40). Um

humano ainda por se fazer, algo entre a humanidade e a animalidade, entre o racional e o irracional, esse ser no entrelugar é o que move o desejo da personagem narradora, mas ao mesmo tempo, seu desejo a fará também se transformar em um ser no entrelugar.

A voz narradora circula pela cidade com esse corpo em transformação constante, mas nessa perambulação com essa máquina de ser incipiente não sabemos se ela está acordada ou dormindo e sonhando. O corpo, o qual ora está em seus braços, ora está no reformatório, segundo a voz, corre o risco de desaparecer. Na narrativa, a indecidibilidade entre o sonho e a vigília é permanente, não há como saber ou distinguir claramente um momento de outro, o descontínuo entre esses dois estados é o que importa, vasos comunicantes com os quais trabalha André Breton em sua teoria, contemplando o que ele chama de suprarrealidade. Isso fica claro tanto na descrição do corpo que ela afirma carregar com ela, o qual modifica suas formas, quanto no corpo da própria voz narradora, conforme se pode notar no trecho a seguir:

Lembro que ainda consegui ver mais nítido as duas partes do meu corpo: uma, feita pela minha solidão com a matéria do meu sono; outra, que só possuía o meu braço e mão acariciando bem desperta o corpo dele, um corpo diga-se de passagem agora bem rarefeito sobre o travesseiro. (NOLL, 2006, p. 41)

Corpos que se desfazem, rarefeitos, os quais não se coadunam à ordem das coisas, corpo produzido pela solidão, pela matéria do sono, colocado em contraste com o corpo do outro ser em formação que está desperto. Esse corpo, o qual não se decide se está acordado ou sonhando, se faz de linguagem, em diversas aliterações e sinestésias, como a

mistura de visão com percepção que se dá pelo pensamento, assim como uma série de sons fricativos produzidos por encontros consonantais como em “lembro”, “outra”, “braço”, “travesseiro”, em alternância com o arquifonema /R/, contido em “veR”, “pahtes”, “cohp”, repetido duplamente no trecho citado, também no significante “despehta”, assim como a fricativa intervocálica como em “matéria”, “acariciando”, “agora”, “rarefeito”, “travesseiro”. Esse “r”, oscilante entre /R/, /h/, e /r/ está contido no significante “rarefeito”, no qual o arquifonema /R/ se alterna ao som fricativo tepe, como a demarcar a linguagem produtora do próprio objeto do qual trata o conto, corpos rarefeitos que se alternam em uma produção simbiótica constante. A personagem e seu corpo, juntamente com o corpo do outro, encontra-se sem rumo, sem saber para onde ir; ela não vê placas indicativas, sua visão não distingue a realidade do onírico, as imagens oscilam à sua frente. Ela não sabe de que lado ficar, se do lado do sonho, se do lado da realidade, e sua decisão nunca é indicativa de certeza, pois ao fim da narrativa, ela se encontra em uma barca indo em direção a algum lugar, para o qual o leitor não tem nenhuma informação de referente real. Ela então toma o ser nos braços, que agora se parece um bebê, e dá de mamar a ele, tornando-se “[...] o alimento que aquele mínimo ser em meio às trevas do meu peito demandava.” (NOLL, 2006, p. 42). Essa percepção do precário, da falta de ordenação do mundo, de um corpo sem lugar e completamente inadequado ao mesmo mundo são marcas constantes dos textos surrealistas. Narrativas do inconsciente, da incompletude, do que nunca tem um fim certo, reencenado por Noll em seus textos, como a lembrar que o pensamento tornado linguagem a ser expressa nos contos deve ser livre. Como

a afirmar que só há liberdade na perda do sentido, da direção, do rumo, conforme a voz narradora nos diz, ao aproximar, assim como o personagem narrador de “No dorso das horas”, sua vida do cinema: “Não sei em que direção rumar, inexistem placas. Não sei se posso dar continuidade a essa cena muda pertencente a um enquadramento que me toma e vê. (NOLL, 2006, p. 40)

Acompanhando de forma aliterada a escrita de Noll, afirmo que a narradora, ao fim da narrativa, informa ao seu narratário: “De agora em diante estava irrevogavelmente ligada a ele, quisesse ou não. Pois de quem mais ele teria um peito e esse fogo brando a cada nova mamada? De quem mais? / Hein...? / Por acaso de ti? (NOLL, 2006, p. 42) O convívio se dá em toda a narrativa, na relação entre os dois, pois algo os liga de forma simbiótica. Ela passa a depender, se é que não dependeu desde o começo da narrativa, da existência desse ser. A ligação entre os dois retoma o conceito de máquinas desejantes, as quais criam algo de uma outra coisa, sempre relacionados e ligados constantemente em um desejo inconstante e febril, para além da realidade ou do princípio de prazer. Máquinas desejantes de conexão e desconexão, geradas pelo desejo de continuidade, de acordo com o pensamento de Georges Bataille (2004), acoplando elementos díspares, estranhos a princípio, mas que, por algum modo, seja pelo corpo ou pela linguagem, se ligam e convivem em direção ao imponderável, ao absoluto. Desse convívio, a única certeza se dá pela linguagem, nunca pela convicção do vivido como que a nos comunicar da incapacidade da linguagem de descrever a realidade ou abarcá-la, mas da realidade ser criada pela linguagem. Daí a narrativa investir em algo sempre inconstante, estranho, indecível.

No conto “Inebriada”, em um único parágrafo, o narrador nos informa que ele não sabe muita coisa a não ser do serviço estranho que está fazendo, carregando caixas que contêm algo provavelmente ilegal. O peso das caixas o faz ficar cansado, e os “[...] olhos pegavam tudo enevoado” (NOLL, 2006, p. 64) e, depois de um certo descanso, ele volta a ter seus sentidos novamente ordenados, mas sem tem memória para explicar por que está fazendo esse serviço. Por um descuido, o narrador deixa cair uma caixa, e, ao tomá-la de volta nos braços, passa a sentir por uma rachadura no objeto uma substância líquida, a qual ele descreve:

Era gélida e úmida. E se introduzia pelos meus poros como que em uma furtiva sedução. Dela escorria um líquido escuro. Não parecia derivado do sangue. Com certeza vinha de uma fonte não localizável nas imediações do humano. Um líquido remoto, impensável. De matéria já extinta talvez. Uma reserva moral? Ou, ao contrário, matéria ainda em vibrante formação? (NOLL, 2006, p. 65)

Percebe-se que ocorre um contato com algo da ordem do estranho, que não tem forma, mas que, ao se conectar com o humano, passa a fazer parte dele de tal modo, gerando uma relação simbiótica, e os dois passam a ser uma possível matéria em formação. Note-se que nesse trecho as sensações do narrador sobre a matéria da “coisa estranha” são dadas pelo tato, pois ele sente a umidade e a temperatura, bem como nota a cor escura, mas que não se assemelha ao sangue, como a indicar a visão do objeto. O narrador faz questão de salientar a estrangeiridade absoluta do líquido, assim como se refere a este como impensável, o que é da ordem da mistura de sentidos. Do mesmo modo a construção do trecho se dá pelas assonâncias e aliterações, como a

fricativa recorrente em “era”, “poros”, “escuro”, “parecia”, “derivado”, “matéria” duas vezes utilizada, “moral”, “contrário”, assim como o /h/ em “furtiva”, “ceh/teza”, “foh/mação”, o “R” em início de palavras “Remoto”, “Reserva”, assim como a fricativa em encontros consonantais puros como em “introduzia”, “contrário”, “vibrante”. Além dos fonemas alternados advindos da letra “r” existe a repetição rimada no início do trecho “gélida” e “úmida”, inclusive montada pela semelhança silábica. Temos, também, a alternância do “L” em “gélida”, “pelos”, “líquido”, duplamente utilizada, e “localizável”; assim como o uso da lateral pós-vocálica /l/ com som de [w] como em “localizávew”, “impensávew”, “tawvez”, “moraw”, “contráriw”. Ainda mais impressionante é a quantidade da vogal palatal alta, anterior, não arredondada [i] no trecho que se repete em “gélida”, “e [i]” utilizada duplamente, “úmida”, “si”, “introduzia”, “qui”, “furtiva”, “escorria”, “líquido”, duplamente utilizada, “parecia”, “derivado”, “sangui”, “vinha”, “fonti”, “localizável”, “imediações”, “impensável”, “di”, “matéria”, “extinta”, “contrário”, “ainda”, “vibranti”. Essa vogal estende a sonoridade como algo que se espalha pelo ar, [iiiiiii...], reforça a imagem do líquido espalhando-se pelo corpo do narrador, mais uma vez criando uma imagem ondulatória como um círculo concêntrico que, a partir da força centrífuga se expande tanto na sonoridade quanto no próprio texto. É o significante que se introduz estrangeiro no corpo do narrador e, por sua vez, em sua voz, tomando conta de seu discurso.

Assim também parece ocorrer com a narrativa, pois é do fato de o narrador não ter ciência de seu estado: ele é apenas alguém que fala ou produz seu discurso constantemente, sempre para não perder seu modo de falar, de levar o que o faz vivo, sua linguagem, a qual se

mistura ao líquido com suas “esquálidas quimeras” (NOLL, 2006, p. 65), mais uma aliteração com a qual a narrativa não cessa de se produzir. O narrador reconhece em seu corpo “o sinal de uma coisa radicalmente forasteira” (NOLL, 2006, p. 66), a qual traz em si algo que não se sabe o que seja, exterior ao próprio sujeito, como sua linguagem, que antes de pertencer a ele, é algo da ordem da cultura introjetada e moldada em seu corpo. Assim como o inconsciente é sempre outro, estranho, à parte, diferente de nós mesmos, esse líquido pode ser tomado como uma metáfora dessa inconsciência. Esta se liga de algum modo ao narrador que não tem memória, só podendo lidar com sua linguagem como alteridade, assim como esse líquido estranho, que entra em seus poros, e, embora estrangeiro, passa a se tornar parte dele, sem que o tome integralmente, máquina na qual se somam as diferenças. Todo o problema do narrador está justamente no fato de não ter memória, e daí não saber quem ele é. Ele apenas sabe o que recebe, apontado mais uma vez através de aliteração, a partir do som oclusivo interdental: “DouraDos DiviDenDos vinDos De TransporTar essa poDerosa gosma que agora me comicha TremenDamenTe no braço.” (NOLL, 2006, p. 66) Assim /d/ e /t/ se alternam, pois o /d/ é vozeado e o /t/ não. No entanto ele se pergunta: “Quem Teria siDo eu anTes Daqui?” (NOLL, 2006, p. 66). Até o momento em que seu telefone toca e ele, ao ouvir a voz da sua mulher, lembra-se de estar sobre o corpo dela:

Eu me vertia em suor. Um suor diferente do que me acometera na estiva. Esse de agora já vinha misturado ao dela. Francamente híbrido, tão híbrido que não se podia saber onde começava um e terminava o outro. Um terceiro aroma, e tão insinuante, que dele emanava uma espécie de mantra,

ainda inaudível por certo... (NOLL, 2006, p. 67)

Da lembrança vem justamente a ideia de hibridação e simbiose que marca o conto, pois, embora não houvesse memória, há a relação entre os dois, mas o mais importante é justamente o fato de não se saber onde começa um corpo e onde termina o outro, assim como sua memória e seu inconsciente, como o líquido e seu corpo, o estrangeiro que o habita. É sempre por algo líquido que o narrador se liga, seja o líquido espesso, seja o suor da sua mulher, como a lembrar da fluidez dos corpos, dos fluxos das conexões entre todas as máquinas que se produzem em contato com outras máquinas. A fluidez dos corpos e suas conexões lembram a fluidez do inconsciente, a fluidez da linguagem que produz o texto, que por sua vez é a própria e única realidade do narrador, sua fala, seu discurso.

Dessa fluidez dos corpos advém a questão sexual, a qual vem à tona de forma bastante explícita, numa discussão sobre o erotismo dos corpos:

Lembro que invejei tremendamente a reserva erógena que provinha dessa fêmea. Lembro ter lido em algum lugar que alguns machos viviam esse mesmo sentimento. Assim: era bem mais poderoso o ato de ser violado do que o de violar. O corpo que se deixa invadir tem inúmeros e súbitos gozos. O que invade tem apenas um a cada coito, se tanto. A sensibilização em volta do membro não se compara à da mulher que acolhe. Quando acaba, o homem termina vendo-se na indignância outra vez. Precocemente. (NOLL, 2006, p. 67)

As aliterações e sinestésias continuam presentes, quase de forma musical, aí estão as alveolares sonoras, assim como as sibilantes. Desse modo, pela linguagem e suas acoplagens de

elementos díspares, a sexualidade é trazida para a narrativa de outro modo que não aquele ordenado pela razão ocidental patriarcal, apresentada pelo dispositivo da sexualidade descrito por Michel Foucault em sua *História da sexualidade* (2005). A subversão do paradigma de que o corpo é uma máquina de procriação dá lugar ao corpo como máquina produtora de prazer sexual e erotizado, pela abertura do corpo como local de experimentação do gozo. Ao invés da inveja do pênis propalada por Freud desde 1920, o narrador afirma ter inveja da reserva erógena da fêmea, demarcando o rompimento com a razão ocidental, assim como o desejavam os surrealistas.

A ruptura produzida pela literatura de Noll é gritante e mais avançada do que os surrealistas conseguiram com seu movimento como um todo. Na escrita do autor gaúcho, a produção do corpo pela linguagem é algo de potência exitosa, pois o corpo em sua literatura sempre foi furioso, desde os contos pertencentes a *O cego e a dançarina*, de 1980, passando por *A fúria do corpo*, seu primeiro romance, publicado em 1981, *A céu aberto*, de 1997, *Acenos e afagos*, lançado em 2008, chegando a *Solidão continental*, seu último romance, publicado em 2012. Os corpos de seus personagens e sua linguagem sempre errantes e inteiramente abertos para as mais diversas performances sexuais, em plena libertinagem sem culpa e sem busca de redenção, transformam-se em pura linguagem, experimentando as palavras, as sensações, os prazeres da própria língua. A máquina [surrealista] de ser de João Gilberto Noll exprime-se em suas constantes estruturas narrativas errantes, máquinas pouco acopladas à cultura, estranhas, instigantes, feitas de relações consideradas abjetas e

interditadas, mas que se encaminham sempre para o desejo de abarcar o mundo e suas formas tão estranhas quanto eles. A aventura da linguagem em Noll é o que ele deixa de mais puro como legado a um mundo desesperançado e desencantado. Suas palavras em liberdade geram extremos de prazer linguageiro em nós, seus leitores, ávidos por mais e mais experimentações, as quais terão que se fazer na leitura repetida, mais e mais, de seus textos.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da Inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1997.
- BRETTON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: 34, 2010.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **Surrealismo**. Rio de Janeiro: Almedina, 1972.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 16.ed. Vol. I, II, III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.
- NOLL, João Gilberto. **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SILVA, Thaís Cristófar. **Fonética e fonologia do Português**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

Recebido em 2018-03-28
Publicado em 2018-04-14