







FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO
ANTONIO K.VALO
(ORG.)



1ª EDIÇÃO
Uberlândia - MG
2022

sexo da
PALAVRA



Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2022

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo
Projeto gráfico: Antonio K.valo e Barbara Caetano
Fotografia: Luciana Avellar

Catálogo na Publicação - CIP

S677 Sob o signo de João / Fábio Figueiredo Camargo, Antonio
K.valo (Org.). – Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2022.
310 p. : il.

ISBN 978-65-88010-38-9.
Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. João, do Rio,
1881-1921 – Crítica e interpretação. 3. Noll, João Gilberto,
1946-2017 – Crítica e interpretação. 4. Trevisan, João Silvério,
1944- - Crítica e interpretação. I Camargo, Fábio Figueiredo, org.
II. K.valo, Antonio, org. III. Título.

CDD: B869.09
CDU: 869.0(81)(091)

Elaborada por Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6-2091

CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim
Ana Maria Colling
André Luis Mitidieri
Andréa Sirihal Werkema
Antonio Fernandes Jr.
Cláudia Maia
Cleudemar Fernandes
Davi Pinho
Djalma Thurler
Eliane Robert Moraes
Eneida Maria de Souza
Emerson Inácio
Flávia Teixeira
Flávio Pereira Camargo
Joana Muylaert
Larissa Pelúcio
Leandro Colling
Leonardo Mendes

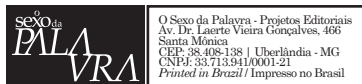
Luciana Borges
Luiz Morando
Maria Elisa Moreira
Mário César Lugarinho
Nádia Batella Gotlib
Patrícia Goulart Tordinelli
Paulo César Garcia
Renata Pimentel
Ricardo Alves dos Santos
Telma Borges
Vinícius Lopes Passos

CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo
Leonardo Francisco Soares
Ivan Marcos Ribeiro

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



www.osexodapalavra.com





SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO ANTONIO K.VALO	11
SOB O SIGNO DE JOÃO DO RIO	15
PERCEPÇÕES SOBRE O TEMPO NA CRÔNICA DE JOÃO DO RIO GIOVANNA DEALTRY	17
JOÃO DO RIO, FLÂNEUR CARIOCA: INTERAÇÕES ESTÉTICAS DE UM CRONISTA DA BELLE ÉPOQUE IVAN MARCOS RIBEIRO	37
JOÃO DO RIO: DECADENTISMO, IRONIA E DISSIDÊNCIAS NO DIAPASÃO DO SÉCULO XX RENATA PIMENTEL	57
AS VITRINES DE JOÃO DO RIO DJALMA THÜRLER	83
SOB O SIGNO DE JOÃO GILBERTO NOLL	107
PULSAÇÕES NOLL LUIS ALBERTO BRANDÃO	109
O CORPO E A MÚSICA NA ESCRITA EX-CÊNTRICA DE JOÃO GILBERTO NOLL MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO	123
DA LITERATURA DE JOÃO GILBERTO NOLL COMO FORMA SUPERIOR DE FLOREAR O USO DESVIADO DA ESCRITA OU CORPOS E SUBJETIVIDADES EM DISSENSO PAULO CÉSAR GARCÍA	147



**POTÊNCIAS DA EXCENTRICIDADE EM MÍNIMOS, MÚLTIPLOS,
COMUNS DE JOÃO GILBERTO NOLL** 173
SANDRO ORNELLAS

UM BEIJO QUE MORDE 191
FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

SOB O SIGNO DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN 221

**“QUE RESTA DO NOSSO GOZO SE PARARES DE ME BEIJAR?”:
MÊMÓRIA E HOMOEROTISMO NO ROMANCE EM NOME DO
DESEJO, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN** 223
SAMUEL LIMA DA SILVA

**O SUI GENERIS LAMPIÃO DO ATIVISMO: JOÃO SILVÉRIO
TREVISAN, UM PENSADOR QUEER AVANT LA LETTRE** 239
MARCUS ANTÔNIO ASSIS LIMA

**DE REBELDES E DEVASSOS: NOTAS PARA UMA PERCEPÇÃO DO
EXÍLIO COMO CONSTITUINTE DAS SEXUALIDADES DISSIDENTES** 261
LUIZ MORANDO

UM JOÃO E SEUS FANTASMAS 277
JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

SOBRE AUTORES 298









APRESENTAÇÃO

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

ANTONIO K.VALO

No ano de 2021, no mês de junho, em pleno *lockdown* causado pela pandemia de Covid-19, que seguia ceifando diversas vidas no Brasil e no mundo, resolvemos que era o momento de criar um segundo colóquio a partir da editora *O sexo da palavra*. O primeiro colóquio, de 2017, que ocorreu presencialmente no Campus da Universidade Federal de Uberlândia, se empenhou em tratar da vida e obra de Caio Fernando Abreu e de estudos sobre autoficção, que resultou num livro, hoje esgotado, que muito nos orgulhou, *Para sempre nosso, Caio F.* Daquela experiência de 2017 para esta de agora, já começaríamos uma produção completamente distinta. Primeiramente, esta deveria ser virtual, eliminando a possibilidade dos encontros presenciais, da ocupação de um espaço físico, de criar uma exposição e, ainda, de encerrar cada dia numa mesa de bar com os amigos convidados e as novas amizades feitas das escutas e das falas. Depois pensamos: como fazer um colóquio remoto? No auge das *lives* ocupando nossas redes sociais com lançamentos, entrevistas e shows, questionamos quem gostaria de ver um colóquio pelo computador ou celular. Mas não só isso,





um colóquio sobre o que? Com tanta coisa acontecendo (e/ou tentando acontecer), como criar algo consistente que abrisse um diálogo nessa contemporaneidade tecnológica?

Foi então que, desde 2020 tendo o centenário de morte de João do Rio, já como uma data e um tema, pensamos que, para além de uma simples homenagem ao escritor-símbolo da *Belle Époque Tropical*, deveríamos almejar um voo mais audacioso. Ideias foram despejadas em várias noites de reuniões tentando traçar um evento que fosse, acima de tudo, sedutor e abrangente. João do Rio era certo! Como ser uma editora focada em gênero e sexualidade no Brasil e passar por essa data tão importante sem nenhum encontro em torno de sua obra? Mas o que falar deste autor multitalentoso e plural que fosse novidade? Na finalização do colóquio anterior, já havíamos cantado a pedra que um próximo colóquio deveria ser sobre João Gilberto Noll, autor estudado por Fábio Figueiredo Camargo no doutorado, recém falecido naquele momento. Foi quando pensamos que, sem acreditar nas coincidências, mas nas evidências que a vida traz, o prenome “João” estava ali: do Rio, Gilberto Noll. E mais o que os liga? O homoerotismo? Serem grandes escritores? Esta, talvez, fina membrana que separa/une vida e obra? As reuniões continuaram, até que respostas começassem a aparecer. João, João, João, João... Mas e o que mais?

Como um bom *brainstorm*, a tecla “João” continuava sendo batida, até que ela batesse em nós, tal qual uma lâmpada que se acende sobre nossas cabeças. “Mas a gente só faz evento sobre escritores mortos?”, pensamos, tentando ver um João no fim do túnel. E ele veio, o João que está em todos os estudos de gênero neste país desde a concepção de seus livros-monumentos. O João, vivíssimo, autor visceral em plena atividade. O João que sempre





quisemos editar! O João que, mais que tudo, merece ser aplaudido em vida! Silvério Trevisan, o João que faltava para, como um céu estrelado em noite limpa em que se vê as Três Marias, completasse nosso time dos “Três Joãos”. E, ainda inspirados pelo último colóquio, em que um mapa astral de Caio F. foi criado para uma exposição de estrelinhas de caco de vidro, segurando suas frases em enormes flâmulas, nasceu *Sob o signo de João*, colóquio em homenagem a João do Rio, João Gilberto Noll e João Silvério Trevisan.

Durante todo o mês de junho, às quartas-feiras, tivemos duas mesas-redondas para discutirmos as obras de cada João. Transmitidas ao vivo pelo nosso canal do YouTube, as mesas contaram com pesquisadores e pesquisadoras que apresentaram, cada um a seu modo, os autores selecionados, deixando livre a interpretação de cada um sobre a temática em torno de seu João. Assim debatemos sobre o bas-fond, a rua e o Decadentismo em João do Rio, sobre o homoerotismo em João do Rio, João Gilberto Noll e João Silvério Trevisan, sobre a escrita desterritorializada de João Gilberto Noll, sobre as relações entre o gênero Ensaio e a História em João Silvério Trevisan e, para finalizar, João Silvério Trevisan, no dia de seu aniversário, ainda nos presenteou com o aceite em fazer uma conferência falando sobre sua obra. Assim passamos por um dos piores meses da pandemia do Corona Vírus no ano de 2021, encontrando com os amigos para jogar para o universo o signo João. Os textos que aqui estão contidos celebram e analisam as obras desses Joãos que continuam a nos possibilitar momentos de fulgurações diversos com suas escritas contundentes sobre a nossa condição humana. Desejamos a vocês a satisfação que tivemos em organizar o Colóquio e este livro.







SOB O
SIGNO
DE
JOÃO
DO
RIO





Use o QRCode acima para acessar a participação da autora
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





PERCEPÇÕES SOBRE O TEMPO NA CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

GIOVANNA DEALTRY

A modernidade inaugura uma nova percepção do sujeito e da sociedade orientada, entre outros aspectos, pela dissociação radical entre espaço e tempo. A mensuração do tempo como uniforme rompe-se na medida em que as jornadas repetitivas de trabalho, os meios de transporte, a presença da tecnologia no cotidiano aparta o sujeito da condição de agente da ação. É claro que esse processo não ocorreu subitamente, mas marcações históricas, como o crescimento das metrópoles em oposição ao campo, o trabalho em fábricas, contribuíram para o alijamento do indivíduo da consciência da passagem do tempo. Para Anthony Giddens, o “esvaziamento do tempo” é determinante para a desvinculação da convergência entre tempo e espaço.

Nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidem amplamente, na medida em que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população, e para quase todos os efeitos, dominadas pela “presença” — por atividades localizadas. O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. (GIDDENS, 2002, p. 22)





A metrópole estabelece-se como o lugar exemplar da experiência de descontinuidade. As grandes capitais são palco dos últimos aparatos tecnológicos, como o cinematógrafo, estúdios de gravação de fonógrafos e discos, a presença de bondes elétricos e automóveis, a mecanização das fábricas, portos, elementos que desvinculam tempo e lugar. Tal rompimento inflige aos indivíduos uma crise entre presença e ausência. Relacionamos a figura projetada nas telas do cinematógrafo, na voz perpetuada mesmo depois do indivíduo falecido, ao mesmo tempo em que o encontro na grande cidade se torna um vislumbre, uma mancha espectral entre cidadãos incapazes de fixar um rosto. A mera ida ao cinematógrafo propõe que o público “testemunhe”, pela primeira vez, acontecimentos não só distantes espacialmente, como já encerrados. Como defende Giddens, “[...] o lugar torna-se cada vez mais *fantasmagórico*: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles”. (GIDDENS, 2002, p. 22, grifo do autor)

Pensar as mudanças trazidas pela modernidade para o território brasileiro implicam em um duplo sentido de rompimento. Por um lado, o Brasil, em especial o Rio de Janeiro do início do século XX, torna-se palco privilegiado para a observação das consequências da distensão tempo/espaço. O próprio gesto de inaugurar uma outra capital sobre a antiga cidade de base colonial já demonstra como as categorias de tempo e espaço acompanham os ditames da modernidade; fator muito mais complexo do que a ideia de “importação”. Afinal, a proposta de Pereira Passos e Rodrigues Alves é apagar de vez as marcas de um passado colonial seja na arquitetura, nos hábitos, e mesmo controlar a presença de corpos negros no centro-vitrine da cidade. Por ironia, são os aparatos da modernidade, como a figura do repórter nascido do





jornalismo no início do século, a fotografia, as empresas musicais, como a Casa Edison, que irão perpetuar a presença dos indivíduos, pobres e negros nas ruas da *Belle Époque*.

Transitar pelo Rio de Janeiro da reforma Pereira Passos implica em ter que lidar com a memória colonial e com os indivíduos marginalizados pelo Estado. É esta cidade pela qual transita João do Rio. Parte expressiva da obra do autor de *Vida Vertiginosa* dedica-se a explorar as rupturas tempo-espaciais e os reflexos dessa nova condição nas posturas e na subjetividade de seus contemporâneos. Dessa forma, a “experiência do choque”, conforme conceituada por Walter Benjamin, pode ser modulada para compreendermos o descentramento da prosa de João do Rio. Para o filósofo judeu-alemão “a experiência do choque” torna-se o cotidiano do cidadão na modernidade, pautada pela fragmentação, desorientação, perda de um sentido singular e estável do “eu”. Como reflete Leo Charney:

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão. [...] Experimentar os choques era experimentar o instante. [...] O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer — a única coisa que podemos fazer — é senti-lo. (CHARNEY, 2004, p. 294-295)

Na ausência de experiências acumulativas marcadas pela passagem do tempo, o choque instaura-se como forma de contato com o instante irreduzível, capaz de conferir o máximo de sensações no mínimo espaço de tempo. Nessa perspectiva, as diversas facetas de João do Rio — o *flâneur*, o dândi, o repórter, o contista de histórias de terror, o dramaturgo, o romancista,





o folhetinista, o crítico, o correspondente, o viajante etc — performam a simultaneidade própria do tempo. Não é apenas a cidade um imenso caleidoscópio, mas também o escritor da modernidade. Em comum, as inúmeras facetas, tal qual como os diversos pseudônimos, transitam entre o excesso das sensações e a tentativa de controlá-las. O distanciamento irônico, que atinge também o próprio narrador; as reflexões momentâneas, entendidas por diversos críticos como “superficialidade”; o poder da síntese, são alguns dos recursos literários utilizados por João do Rio em consonância com o tempo presente.

O escritor, mesmo sob a máscara de jornalista, não age apenas como testemunha. Vale-se também do próprio corpo e da escrita como forma de tradução da angústia do sujeito fascinado pelos índices de progresso e ciente das tentativas de ocultamento do passado e da cidade antiga. A experiência do choque dá-se tanto no relato, mas também no atravessamento das sensações causadas pelos excessos.

Não há, ao contrário do que se possa crer, contradição nesse movimento. O repórter-*flâneur* vivencia, no movimento constante pelo espaço urbano, o paradoxo da modernidade. Ainda que a industrialização avance lentamente no país, isso não impede que a prosa de João do Rio seja marcada pelo signo da “máquina”. Para os leitores de sua obra cronística, as imagens maquinicas mais recorrentes são a do automóvel, consagrada na conhecida crônica “A era do Automóvel”, e a do cinematógrafo. Além de mencionar o cinema em diversas crônicas, Paulo Barreto, sob o pseudônimo Joe, assina a coluna *Cinematographo*, publicada na *Gazeta de Notícias* entre agosto de 1907 e dezembro de 1910.

Mesmo em crônicas cujo foco é a população mais pobre é possível encontrar associações entre o corpo, o trabalho e a





máquina, como na crônica “Os trabalhadores da estiva”, incluída no volume *A alma encantadora das ruas* (1908).

À beira desse cais, saveiros enormes esperavam mercadorias; e, em cima, *formando um círculo ininterrupto*, homens de braços nus saíam a correr de dentro da casa, atiravam o saco no saveiro, davam a volta à disparada, tornavam a sair a galope com outro saco, sem cessar, contínuos *como a correia de uma grande máquina*. Eram sessenta, oitenta, cem, talvez duzentos. Não os podia contar. (RIO, 1995, p. 108, grifos meus)

O trecho reúne elementos próprios da modernização brasileira. Aliada à crítica à exploração dos trabalhadores do cais, em sua grande maioria homens negros, vê-se a forma dos homens-máquina, alienados da sua individualidade e transformados em engrenagem ininterrupta da “correia de uma grande máquina”. Apesar de “Os trabalhadores da estiva” não ser uma crônica lembrada quando se analisa a vinculação entre tecnologia e indivíduos, João do Rio constrói um ambiente de denúncia social em contraponto à exploração e ao ócio burguês.

De novo havia um rolar de ferros no convés, as correntes subiam enquanto eles arrastavam os sacos. Do alto a claridade caía fazendo uma bolha de luz, que se apagava nas trevas dos cantos. E a gente, olhando para cima, via encostados cavalheiros de pijama e bonezinho, com ar de quem descansa do banho a apreciar a faina alheia. (RIO, 1995, p. 109)

O olhar ao lado dos trabalhadores, o olhar de baixo para cima, permite a João do Rio uma nova perspectiva das relações entre os dois grupos, não muito diferentes do Brasil escravagista. No entanto, João do Rio faz questão de destacar a capacidade de auto-organização dos estivadores, o “sentimento de classe” que possibilitou a fundação da União dos Operários Estivadores,





em 1903. Ao passar a palavra ao seu entrevistado, a engrenagem recupera sua individualidade, aparta-se da máquina alienante, e revela-se crítica ao sistema capitalista: “— [...] Os senhores não sabem que este país é rico, mas que se morre de fome? É mais fácil estourar um trabalhador que um larápio? O capital está nas mãos de grupo restrito e há gente demais absolutamente sem trabalho.” (RIO, 1995, p.110)

A presença da máquina na prosa de João do Rio torna-se inseparável do surgimento de um novo sujeito moderno, interpelado ora pela velocidade destrutiva da velocidade ininterrupta, ora seduzido por criações como o cinematógrafo, o fonógrafo, o automóvel. De qualquer forma, a indissociabilidade entre corpo e tecnologia é um tema recorrente em sua obra.

Em “Como se faz o gás — impressões de uma visita mundana”, encontramos João do Rio, o Barão de Belfort, Madame Córa Assunção e a pintora Argemira da Costa em uma inusitada visita ao “edifício do gás”. Como em outras crônicas que enfocam as camadas burguesas, o quarteto dispõe-se a sair do seu tédio costumeiro em busca da experiência “real”. Enfadado pelas explicações técnicas do engenheiro-guia, o Barão de Belfort lança uma provocação: “ — Pois imaginem que se deita fogo a isto! Teremos um incêndio neroneano, um incêndio de iluminação da cidade...” (RIO, 1912, p. 365) O engenheiro, com evidente desprezo pelo grupo, os leva então aos fornos onde “[...] homens suarentos, sem expressão, mecânicos, retesando os braços hercúleos, moviam as pás”. (RIO, 1912, p. 366) A inventividade do progresso técnico desaparece frente à submissão dos operários ao ritmo do trabalho.





O hall inteiro reverberava.

A incandescência de todos os fornos abertos queimava-o totalmente num fulgor de forja. De espaço a espaço, o fogo jorrava em explosões de pedrarias e de metais, os ferros rangiam, os ganchos arrastavam montões apocalípticos de enxofre líquido, no chão pedaços de alcatrão se apostemavam de luz, e no meio dessa cratera de fumo, de lava, de fúria em ebulição, um bando de homens corria sem ver, encostando a cara à chama e olhando sem ver *na ânsia interminável de acabar...*(RIO, 1912, p. 369, grifos meus)

Os fornos do gasômetro personalizam-se e ganham ascendência sobre a massa de trabalhadores, mais uma vez, informe. Como em “Os trabalhadores da estiva”, João do Rio aqui também antepõe dois mundos. Os que vivenciam o trabalho ininterrupto em contraposição aos representantes das elites econômicas, administradores dos ganhos e usufruidores dos prazeres. Na modernidade, o trabalho braçal adquire novas nuances diante da desconexão tempo-espaço. É a iluminação a gás, saída da força física dos homens suarentos, que permite o prolongamento, quando não a indiferenciação, entre as atividades diurnas e noturnas. O encerramento da crônica reforça a vinculação entre o trabalho invisível e a produção de seus efeitos na superfície da cidade. Estarrecidos diante do presenciado, o quarteto foge para segurança do automóvel, de onde observam “[...] a candelária de lâmpioes tão simples, tão modestos, em que se exteriorizava o inferno donde saíramos”. (RIO, 1912, p. 370) Há uma cidade subterrânea insone, como a dos trabalhadores do cais, que sustenta o brilho da Frívola City. Como sentencia o Barão de Belfort: “— Minhas senhoras, não queiram nunca ver quanto custa o nosso conforto ao resto da humanidade”. (RIO, 1912, p. 370)





Para Michel de Certeau, a cidade moderna precisa estabelecer um “não-tempo ou um sistema sincrônico” na tentativa de apagamento das tradições e do passado, e contra “as táticas dos usuários que astuciosamente jogam com as ‘ocasiões’” e inserem o não previsível, o opaco, no espaço racionalizado da urbe. (CERTEAU, 1990, p.173) As “visitas” de João do Rio operam como rasura no pretense tempo progressista, ferindo a cidade heroica.

Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade. (CERTEAU, 1990, p. 173-174)

A visão de Giddens (2002, p. 22) parece confluir na mesma direção. Para o sociólogo inglês, o “esvaziamento do tempo” é pré-condição para o “esvaziamento do espaço”. A cidade moderna concebida como máquina volta-se para um futuro sem peso histórico, sem lastro, e tenta a todo custo, dominar as tentativas de intervenção de seus habitantes na tessitura do espaço. A máquina, nesse sentido, simboliza o corte entre tempo e espaço; perpetua o moto-contínuo e engana os indivíduos ao oferecer a ilusão de que haverá um fim. A “ânsia interminável de acabar”, como nota João do Rio, é condição do indivíduo atrelado aos tempos modernos.

Em um país colonizado, apagar as marcas da tradição e do passado, tornam-se normas programáticas não apenas pela tentativa de esquecer as heranças escravistas e portuguesas, em dissonância com os modelos modernos europeus. É preciso também fundar uma narrativa de nação a partir da virada do





século como exigência da própria condição moderna. A máquina, nesse sentido, opera como um signo do qual os corpos não podem mais se separar, refundando novas maneiras de pensar o espaço urbano, de transitar publicamente e trabalhar, e de adquirir novas percepções tempo-espaciais.

O flâneur e o operador do cinematógrafo

Dois modelos, símbolos de escritores, destacam-se na crônica de João do Rio: o *flâneur* e o operador de fitas do cinematógrafo. A máscara do *flâneur* é assumida por João do Rio como método de trabalho na notória conferência “A rua”, incluída no volume *A alma encantadora das ruas* (1908). Para o objetivo deste artigo, interessa ressaltar que o deambulador só pode existir na concomitância entre tempo e espaço. A passagem do tempo corresponde ao atravessamento do espaço, contrário à ideia de “esvaziamento”. Caminhar traduz-se não somente na observação interessada, mas na proximidade com sons, cheiros, o encontro com o outro, o inesperado, elementos sem ordenação e ritualística, produzidos pela cidade. Ao caminhar, o indivíduo deixa marcas, pela mera observação do entorno, do outro, pelo movimento de caminhar e parar, retornar sobre os mesmos passos, conversar com desconhecidos, traçar percursos únicos não previamente decodificados pela Cidade-conceito, conforme definida por Certeau. A *flanêrie* apresenta-se como um sistema disruptivo das normas de ocupação do espaço e da sobredeterminação capitalista do tempo voltado para o progresso. Não por acaso, desde finais do século XIX, passando pelas vanguardas, os situacionistas, e as experiências de transurbâncias





nos anos 1990, a errância urbana mostra-se como uma prática “menor” e, no entanto, poderosa na recuperação da relação direta entre corpo, narrativa e cidade. Ao experienciar a soma dos choques, como qualquer indivíduo, o corpo do *flâneur* denuncia sua exasperação entre a continuidade propiciada pela junção entre tempo e espaço e a súbita quebra propiciada pelos excessos da cidade moderna.

Em concomitância com o *flâneur*, Paulo Barreto, sob o pseudônimo Joe, escreve a coluna *Cinematographo*, na *Gazeta de Notícias*, entre agosto de 1907 e dezembro de 1910. Em 1909, publica o livro homônimo acrescido do subtítulo “crônicas cariocas”.

Na *Gazeta de Notícias*, o que se pode observar é *Cinematographo* a sabor dos acontecimentos e dos dias, o título parece servir como chamariz, pois existia todo um burburinho sobre a chegada do cinema. Em contrapartida, a articulação do volume homônimo mostra outra intenção. Percebe-se a nova tecnologia, além de ser tomada como título, condicionando a própria estrutura narrativa. Tal apontamento torna-se evidente com a própria enunciação do autor que afirma ser o seu livro um “cinematographo de letras”.(NOVAES, 2015, p. 16)

Como elucida Aline da Silva Novaes (2015), o volume publicado, apesar de levar o mesmo nome da coluna, não é uma mera transferência dos textos publicados na *Gazeta de Notícias* para o suporte livro. A maioria das crônicas que compõem o volume sequer foi publicada na imprensa anteriormente. De qualquer forma, o título da coluna e do livro indicam a importância das tecnologias de visibilidade e o surgimento de novas formas narrativas. É interessante, nesse sentido, perceber como a semântica da modernidade adapta-se com rapidez à primazia do olhar mediado pela tecnologia, conforme o trecho abaixo, retirado da “Introdução” do *Cinematógrafo* (crônicas cariocas) deixa transparecer.





O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana — que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...
— Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembrás mais. (RIO, 2009, p. 4)

Como Flora Süssekind aponta de forma pioneira em *Cinematógrafo das letras*, “[...] o contato com o horizonte técnico afeta a forma literária.” (1987, p.46) As imagens sucedem-se de forma descontínua, contrária à experiência do *flâneur* pelas ruas. Temos aqui fragmentos dessa “torrente humana” que não deixa impressões duráveis no espectador. O espetáculo torna-se o movimento contínuo, a sucessão desenfreada de estímulos que não poderão, posteriormente, ser transformadas em memórias ou relatos. O tempo, portanto, não é mais apreendido no decorrer da experiência, sendo transformado em relato. Apaga-se a experiência tradicional, passível de ser comunicada, e instaura-se o domínio da observação desinteressada, incapaz de comunicar ou deixar memórias.

A desatenção, ou uma atenção distraída, é a marca desse novo momento. Aqui é preciso esclarecer que esses novos parâmetros de percepção já vinham sendo traçados antes mesmo da criação e popularização do cinema, como nos mostra Jonathan Crary em *Suspensões da percepção - atenção, espetáculo e cultura moderna* (2013). Não cabe aqui refazer o secular e detalhado percurso dos estudos sobre a atenção e percepção temporal como levantado por Crary. Destaco dois pontos que podemos acionar em relação aos textos de João do Rio.





Por um lado, Crary afirma que a ascensão dos modelos produtivos do capitalismo exige uma atenção plena e consciente, automática, para que, lembrando João do Rio, a correia da grande máquina não se interrompa, não cause acidentes, não diminua o lucro.

Como sintetiza o crítico de arte:

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural o ato de mudar nossa atenção rapidamente de uma coisa para a outra. O capital como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção, e tornou-se um regime de atenção e distração recíprocas. (CRARY, 2013, p. 158)

A constatação de Crary alinha-se à posição de João do Rio frente à fotografia. Sob o pseudônimo Joe, em sua coluna “Cinematographo”, de 30 de agosto de 1908, na *Gazeta de Notícias*, o escritor observa:

Porque nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação fotográfica, a da reportagem fotográfica, a do diletantismo fotográfico, a da exibição fotográfica — a loucura da fotografia. Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. (RIO, 1908, p. 01)

O problema não é a presença da fotografia, mas o excesso — assim como o excesso de fitas — que impede a retenção da imagem, a fixação do presente. O tempo esvazia-se no instante seguinte da exibição da próxima fita de cinema, da próxima fotografia. João do Rio destaca nos primórdios do século o movimento elucidado por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Ao falar sobre a fotografia, o filósofo afirma:





Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da palavra oral. (BENJAMIN, 1996, p. 167)

João do Rio situa-se como leitor/escritor dessa condição. E não se apoia nem na condenação totalizante nem na aceitação acrítica da modernidade. Por isso mesmo, é possível notar ora o discurso do ironista, do entusiasta, do inconformado frente aos acontecimentos. Compreende que está vivendo uma época de transformação radical de renovação política, do espaço urbano e das novas tecnologias, como também de um novo lugar do cronista que agora “concorre” diretamente com as novas tecnologias visuais. Por isso faz questão de defender a aproximação da crônica moderna com a cinematografia.

Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fatura dos casos é o clássico: — já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la. (RIO, 2009, p. 6)

João do Rio, travestido de operador de fitas, encena a falta de interesse pelo público. Sabe ele muito bem que o leitor, a leitora, precisam retornar às páginas dos jornais, aos livros e, dessa forma, apresenta a crônica-cinematográfica como uma distração. Promete ao leitor o descompromisso das fitas, o pacto com a superficialidade do esquecimento.

O narrador-*flâneur* e o narrador-operador de fitas se opõem em certo sentido. Para o primeiro, a experiência é ainda uma





referência de ligação com a urbe, vivenciada pelo encontro com o inesperado, em territórios não seguros, colocando em risco as próprias convicções. O segundo assume o caráter da ilusão conferido pela tecnologia ótica e pelos novos aparatos, como o automóvel, capazes de modificar a percepção do sujeito em relação ao espaço-tempo.

Nessa perspectiva, separa-se o corpo/experiência da projeção ilusionista da máquina, provocando igualmente a ruptura entre a consciência da passagem do tempo pela sucessão de fatos, entendidos como fragmentos de “[...] a grande história visual do mundo.” (RIO, 2009 p. 05) Daí advém o sentido de ilusão do conhecimento, permitido pela atenção distraída diante dos rolos e rolos de fitas...

O constante excesso de estímulos sensoriais, a demanda pela movimentação ininterrupta e a necessidade de repartir a atenção entre diversas atividades simultâneas resulta no que João do Rio denomina de “nevrose”, a ânsia causada pelo intermitente apelo aos sentidos e pela velocidade dos acontecimentos, como aparece na crônica “A pressa de acabar”, que encerra *Cinematógrafo* (crônicas cariocas).

Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharria de minutos e segundos. Cada hora é para nós distinta, pessoal, característica, porque cada hora representa para nós o acúmulo de várias coisas que nós temos pressa de acabar. O relógio era um objeto de luxo. Hoje até os mendigos usam um marcador de horas, porque têm pressa, pressa de acabar. (RIO, 2009, p. 267)

30

A “pressa de acabar” vai ao encontro do já apresentado em “Os trabalhadores da estiva” e “Como se faz o gás – impressões





de uma visita mundana.” Como dito pelo narrador dessa, os trabalhadores nos fornos viviam na “ânsia interminável de acabar.” Nas crônicas citadas o tempo ganha feições homogêneas, transformando o trabalhador braçal em uma peça a ser substituída tão logo seu corpo arrebente. Em “A pressa de acabar”, a consciência adquirida da escravidão pelo tempo é apresentada como a única forma de vida possível na modernidade. Cada hora torna-se um instante a ser vivido na sua integralidade, sem apresentar vinculação com o antes ou o depois, ou o acúmulo de conhecimento. Cada hora só existe pela marcação do seu fim, da sua fita de cinema, e a apresentação consecutiva de uma outra hora-fita.

É interessante pensar como a escolha da forma da crônica, tida como gênero ligeiro, adequa-se ao projeto de João do Rio. A “frivolidade”, palavra tão presente em seus textos quando abarca os costumes das classes altas, é também do próprio gênero literário, que não se pretende documento histórico ou relato ensaístico. Assim, tanto em *Cinematógrafo*, como em outros volumes de crônicas, estamos diante de quadros em movimentos, emulações das lanternas mágicas ou do próprio cinematógrafo. A extrema visualidade, o uso de elipses, os diálogos rápidos trazem para o texto os novos sentidos das ruas, ao mesmo tempo em que o autor luta para produzir algum lastro em seu texto, uma *durée*, no sentido bergsoniano, que atravesse a vertigem dos dias.

Não se trata somente de captar a temática das ruas, da época, como a importância do automóvel, dos hábitos importados, do surgimento das favelas etc. João do Rio critica, mas também se vale em diversos momentos, da linguagem telegráfica dos novos tempos. Da falada pressa de acabar.





O volume *Vida Vertiginosa*, publicado em 1911, inicia-se e fecha-se com duas crônicas que podem ser lidas de forma espelhadas. A primeira, “A era do Automóvel”, nos mostra um autor preocupado com os efeitos nocivos da velocidade, culminando no desaparecimento dos laços entre indivíduo e espaço.

Graças ao automóvel a paisagem morreu — a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, de óculos enfumacados por causa da poeira. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. Assim o Automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro *la naturaleza*. Não temos mais *la naturaleza*, o Corcovado, o Pão de Açúcar, as grandes árvores, porque não as vemos. (RIO, 2021, p. 44-45)

A velocidade imposta pela máquina nos separa, enquanto corpo passivo, e também faz desaparecer o observador. A paisagem desaparece pela impossibilidade da observação fundadora de sentidos, capaz de demorar-se na percepção do espaço. Desta forma, carro e indivíduo passam a viver num tempo próprio apartado do espaço público. São eles que se tornam paisagem em movimento diante das multidões.

A imagem do automóvel retorna em “O dia de um homem em 1920”, texto que fecha o volume. Aqui João do Rio nos leva em uma viagem para um futuro distópico, cujo protagonista é dono, entre outras companhias, do

[...] célebre jornal Eletro Rápido, com uma edição diária de seis milhões de telefonógrafos a domicílio, fora os quarenta mil fotógrafos informadores das praças, e a rede gigantesca que liga às principais capitais do mundo em agências colossais. (RIO, 2021, p. 324)



Nesse futuro, calcado no presente, as máquinas tornam-se extensões do ser humano. Não há mais possibilidade de separação, de isolamento entre corpo, subjetividades e máquina. Mas, ao contrário do prometido, a capacidade de trabalho da máquina não libera o indivíduo para horas de ócio. Pelo contrário, é preciso preencher o dia com mais tarefas executadas de forma simultânea. O dia, como o conhecíamos, com suas 24 horas consecutivas, desaparece, para dar lugar a uma experiência de simultaneidade extenuante. Como a paisagem, a perspectiva da experiência de um tempo formador desaparece.

O grande empresário, nomeado como “Homem superior”, assim como os operários e estivadores religam a velocidade moderna à formação contemporânea do esgotamento, como forma de preencher o esvaziamento do tempo.

Vai, de repente com um medo convulsivo de que o *coupé* abalroe um dos formidáveis *aerobus*. atulhados de gente, em disparada pelo azul sem fim, aos roncões. — Para? — indaga o motorista com a vertigem das alturas.

— Para frente! Para frente! *Tenho pressa, mais pressa*. Caramba! Não se inventará um meio mais rápido de locomoção?

E cai, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmperas a bater, *na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, de acabar*, enquanto por todos os lados, em disparada convulsiva, de baixo para cima, de cima para baixo, na terra, por baixo da terra, por cima da terra, furiosamente, milhões de homens disparam na mesma ânsia de fechar o mundo, de não perder o tempo, de ganhar, lucrar, acabar... (RIO, 2021, p. 329, grifos meus)

A vertigem em João do Rio é produzida pela ânsia, a pressa de acabar em tensão permanente com o desejo de fixação pela experiência, sintetizada aqui pela figura do *flâneur*. Que ambos, o



flâneur e o operador de cinematógrafo articularem-se, troquem de posição, na prosa de João do Rio, só nos mostra a complexidade das possibilidades narrativas do autor envolvendo tempo-espaço e experiência.



REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 165-196.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3.ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). Tradução de Regina Thompson. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-336.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção - Atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Cristina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Edunesp, 2002.

NOVAES, Aline da Silva. *João do Rio e seus cinematógrafos: o hibridismo da crônica da Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, 1995.

RIO, João do. *Cinematógrafo (Crônicas cariocas)*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RIO, João do. “Cinematographo”. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 30, agosto, 1908. p. 01.

RIO, João do. *Os dias passam...* Porto: Lello e irmão editores, 1912.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Introdução, estabelecimento do texto e notas Giovanna Dealtry. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras – literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.





Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





JOÃO DO RIO, *FLÂNEUR* CARIOCA: INTERAÇÕES ESTÉTICAS DE UM CRONISTA DA *BELLE ÉPOQUE*

IVAN MARCOS RIBEIRO



Um Brasil culturalmente efervescente só foi possível ao final do século XIX. Até então, outras questões, muito mais que um cenário cultural e artístico, estavam em evidência. Sob o jugo do império português, os três séculos pré-independência podem ser resumidos à exploração constante dos recursos brasileiros, à expansão ao longo da costa do país e às incursões pelo território em busca de mais recursos e de perspectivas de povoamento do solo brasileiro. Esses trezentos anos configuram-se num período de estagnação na formação do país, pois os propósitos de exploração em favor da coroa portuguesa eram a pedra de toque da colonização brasileira. Assim, como a intenção era a subserviência à metrópole, a importância da cultura ficou relegada a planos inferiores.

Ainda que o processo de independência do Brasil significasse um novo olhar sobre questões para além da economia e do comércio, o descaso cultural brasileiro continuou por décadas após 1822, fato que se cristaliza em mais sessenta e sete anos de escravidão e questionamentos quanto à autonomia brasileira enquanto nação; apenas no fim do século XIX é que se verá o fim

37





do Brasil Império e o início de uma república, o que terá impacto na cena cultural do país.

Obviamente, houve alguns implementos culturais ao longo do século XIX, como a construção de teatros, o aflorar da imprensa ainda que reservado às grandes cidades e de teor laudatório, e o surgimento de grandes artistas e escritores genuinamente brasileiros. Salienta-se que a grande responsável por essa profusão de escritores e cronistas foi a imprensa, especialmente no que tange ao acesso do público leitor às obras publicadas. Ainda que simplória, essa contextualização visa demonstrar o modo como o Brasil chega ao fim do século XIX, com uma tendência à grande emancipação artístico-cultural do país, especialmente no advento da *belle époque*.

É nesse cenário que surge João do Rio (1881 – 1921), jornalista, cronista, escritor, com uma visão acurada dos espaços do Rio de Janeiro, especialmente com o olhar em aspectos que ainda não eram observáveis nessa virada de século. Ainda que haja muito material publicado a respeito do cronista carioca sobre suas peças de teatro, seus poemas e suas crônicas, as perspectivas de abordagem que se abrem quando se trata de João Rio são prolíficas. Mesmo que o escritor tenha tido uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, há ainda um certo caráter de marginal em sua menção, seja pelo fato de “usar a literatura para ter prestígio na roda elegante” e o registro de que “a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante copiada de Wilde”, conforme Antonio Candido (1980, p. 193). Vale mencionar que essa pecha de cópia de Wilde não foi a única atribuída a João do Rio, o qual parece também ter “aclimatado” a obra *El alma encantadora de Paris*, de Enrique Gómez Carrilo (1873-1927) ao contexto do Rio de Janeiro





e do qual “leu e copiou abundantemente as ideias” (FARIA, 1998, p. 95). Seu próprio pseudônimo, aliás, surge de uma tradução ou adaptação do nome de Jean Lorrain, cronista francês, pseudônimo de Paul Alexandre Martin Duval (1855-1906). Esse caráter de copista foi enfatizado por muitos e ignorado por outros, caso de Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*, o qual menciona João do Rio apenas uma vez, em uma nota de rodapé, ao falar de Coelho Neto.

Assim, com todos os adjetivos vinculados ao seu nome e ao seu comportamento, João do Rio sobrevive a um século de leituras e abordagens diversificadas, e num contexto atual de confluência artística, percebe-se um leque enorme de relações entre o texto escrito e as reverberações de uma estética muito aguçada do escritor carioca. *Flâneur* declarado, João do Rio percebe o que há de melhor nas ruas do Rio de Janeiro; sua escrita possui movimento, cores e retrata uma organização estética só observável por um olhar aguçado da *belle époque*. Isso se observa na maioria das suas crônicas e não apenas na coletânea *A alma encantadora das ruas*, publicada em 1908, a qual será tema do presente texto.

No universo literário, João do Rio insere-se na estética decadentista, da qual foi grande representante na literatura brasileira. O movimento é descrito por Gentil de Faria da seguinte maneira:

Literariamente falando, as principais características da literatura decadente são verbalismo, perversão sexual, artificialidade, egoísmo, curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas e o prazer das sensações raras. A linguagem do decadente torna-se um fim em si mesmo (*Ars Gratia Artis*), sendo o próprio foco de atenção onde o vocabulário, a sintaxe e as imagens criam uma pesada atmosfera estática de langor e frustração. O tempo confunde-se com o espaço numa sensação de ausência total de movimento (blasé). (FARIA, 1998, p. 56)





Nesse sentido, as características do decadentismo encontram em João do Rio, assim como em outros artistas da *belle époque*, e seus textos condensam uma estética diferenciada, aliada não apenas ao estilo de escrita mas também ao modo de conceber as artes de suas obras, o seu comportamento perante a sociedade. João do Rio, por diversas vezes em seus textos, demonstra a característica *blasé* realçada por Faria (1998), por conta de sua adesão a uma escrita da decadência.

Outra característica de João do Rio, que passa a ser observada especialmente em suas crônicas, é a intensa capacidade de descrever o Rio de Janeiro com olhos de *flâneur*, “[...] o *bonhomme* possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura” (RIO, 1908, p. 06), termo que inclusive é descrito em seus textos, mais especificamente “A rua”, da coletânea *A alma encantadora das ruas*:

O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. (RIO, 1908, p. 06)

Segundo João do Rio, “flanar é a distinção de perambular com inteligência” (RIO, 1908, p. 03), trazendo para si uma qualidade de observador em suas crônicas. Portanto, ao trazer a característica do personagem que flana pelas ruas cariocas, nota-se o sabor estético em suas descrições dos passeios movimentados, dos camelôs agitados, e uma confluência de cores e sons que invadiam a capital brasileira, fosse dia ou noite.





A rua então se coloca como um elemento simbólico, o espaço externo onde de fato a vida ocorre em todas as minúcias, “o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte” (RIO, 1908, p. 02), segundo o escritor. Em seus escritos, nota-se claramente que João do Rio buscava a beleza nas profusões oferecidas pelos espaços abertos, numa tentativa de lapidar um produto bruto e até então ignorado aos olhos dos artistas brasileiros. João do Rio considera então “[...] a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso”. (RIO, 1908, p. 12) A rua, habitat do *flâneur* por excelência, converte-se em espaço do fazer artístico, e a arte está presente em todos os cantos e eventos da cidade.

Nesse sentido, tem-se a premissa de um escritor que transforma a rua em arte. Melhor dizendo, os elementos da cidade, seus sons, suas cores, seus movimentos e seus delineados são descritos com sensibilidade e acurácia, fazendo com que o vulgar ganhe contornos de superioridade artística, redundando num projeto estético que reverbera nas diversas manifestações. Numa crônica intitulada “A musa das ruas”, João do Rio traz a seguinte definição das artes:

As artes são por excelência ciências de luxo. A modinha, a cançoneta, o verso cantado não é ciência, não é arte pela sua natureza anônima, defeituosa e manca: é como a voz da cidade, como a expressão de justiceira de uma entidade a que emprestamos a nossa vida — colossal agrupamento, a formidável aglomeração, a urbs, é uma necessidade de alma urbana e espontânea vibração da calçada. Se quiserdes saber o que pensou o boulevard durante vinte anos, comprei esses papeluchos de um sou que os camelots vendem. Há desde a história do Panamá à questão dos cultos, desde a renúncia de Perrier até a condenação de Sarah Bernhardt. (RIO, 1908, p. 101)





No campo da relação interartística, João do Rio se destaca por pensar a confluência das artes de maneira direta, e mostra como as artes se interrelacionam. O escritor inclusive aponta para aspectos dessa relação de forma inovadora, ao propor uma mirada estética sobre a modinha, por conseguinte a música, e também em outros elementos como as placas de anúncios comerciais, conectando os aspectos textuais e visuais, e até mesmo quanto à configuração do corpo enquanto espaço artístico, conforme se verá adiante.

Voltando à crônica “A rua”, pode-se verificar que João do Rio esboça uma arquitetura estética da rua, conforme se observa a seguir:

Há uma estética da rua, afirmou Bulls. Sim. Há. Porque as atrizes de fama, os oradores mais populares, os hérules mais cheios de força, os produtos mais evidentes dos blocos comerciais, vivem de procurar agradá-la. Desse orgulho transitório surgiu para a rua a glória policroma da arte. (RIO, 1908, p. 09)

Assim, ao fazer tais afirmações, o escritor carioca surge como um dos primeiros estudiosos dos espaços abertos no Brasil, e da utilidade da estética não só no plano artístico, mas também no plano da propaganda. Desta maneira, é possível pensar em João do Rio não apenas como um brilhante cronista mas também como um precursor das relações interartísticas e intermediáticas tais como ocorrem na contemporaneidade, pois na medida em que ele valoriza a chamada “policromia” que emana das ruas, ele o faz com a propriedade de um teórico que prenuncia a multiplicidade de ocorrências artísticas que ocorrem nesses espaços abertos.

Daí nota-se o resgate de artes ditas “menores”, além da dança, da música, da decoração, da moda, da arte de rua e





do cinematógrafo. Vê-se, por exemplo, na crônica intitulada “Tabuletas”, a vivacidade dos anúncios de início de século e o embrião da propaganda como se conhece na contemporaneidade:

E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclamo. Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através do écran de um pano qualquer o reclamo de melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver. Basta levantar a cabeça. As tabuletas contam a nossa vida. (RIO, 1908, p. 35)

Nesse sentido, tem-se uma das significações do título da coletânea de crônicas de João do Rio; a “alma encantadora”, a que se refere o escritor, possui muito dessa essência de brilho, de luminosidade e de chamarizes comerciais, o que denota o grande avanço propiciado pela *belle époque* em primórdios do século XX. A profusão de cores e superlativos utilizados nas crônicas transcende os problemas sociais que, evidentemente, estavam também presentes na capital carioca. João do Rio, nesses registros de *flânerie*, valoriza os diversos artistas da cidade:

Vamos ver, levemente e sem custo, os pintores anônimos, os pintores da rua, os heróis da tabuleta, os artistas da arte prática. É curiosíssimo. Há lições de filosofia nos borrões sem perspectiva e nas “botas” sem desenho. Encontrarás a confusão da população, os germes de todos os gêneros, todas as escolas e, por fim, muito menos vaidade que na arte privilegiada. (RIO, 1908, p. 32)

Mais uma vez, João do Rio exalta o caráter do artista anônimo, que inclusive passa a integrar uma nova categoria a partir do século XX, a dos artistas de publicidade, de periódicos, de capas de livros, cujos créditos eram raros e a remuneração ainda mais pífia.





João do Rio passa a ser o crítico embrionário de uma modalidade de arte também embrionária, pois em sua *flânerie* ele observa que os aspectos visuais da cena urbana devem muito ao artista anônimo, o qual contribui sobremaneira para o desenvolvimento de uma estética relacionada não apenas ao cenário urbano, mas também à cultura do corpo, como se observa na crônica “Os tatuadores”:

A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos — são a exteriorização da alma de quem os traz. (RIO, 1908, p. 18)

Nota-se, portanto, que João do Rio é a representação cristalizada do *flâneur* em plena Rio de Janeiro do início do século XX. Além disso, é importante perceber o caráter de uma visão seletiva no sentido estético, em que há uma percepção do artista quanto às ocorrências artísticas urbanas. Num momento em que as manifestações artísticas ainda eram embrionárias no Brasil, a obra de João do Rio traz uma mirada original, pois foi ambientada em um terreno fértil para essas percepções, justamente na capital do Brasil à época. Interessante notar que dentre os diversos recortes de como o Rio de Janeiro se configurava ao final do oitocentos, Eloísa Barroso traz uma importante afirmação sobre a obra do escritor carioca:

O escrito *A alma encantadora das ruas* mostra o caco, o escombro, o entulho e a poeira da Primeira República. As crônicas-reportagem fixam o espaço dos tatuadores, dos operários, dos fumadores de ópio, das coristas, das prostitutas, dos criminosos. Enfim, elas recuperam o caleidoscópio das ruas de uma cidade apartada que expõe o processo de modernização da cidade. (BARROSO, 2012, p. 102-103)



Para além dos eventos cotidianos cariocas, João do Rio também traz em suas publicações uma marca muito sintomática do modo como também interpretava a cidade. Do ponto de vista literário, e à parte das questões de plágios e assimilações, ele foi um dos mais prolíficos estetas brasileiros da virada do século XIX e um dos primeiros a criar uma diversidade de capas para as suas publicações. Passa, portanto, a trazer um visual inovador aos textos por meio de seus frontispícios, a exemplos dos escritores franceses e ingleses que lia. Assim, surgiu um número expressivo de imagens que dialogam com os livros do escritor, em uma tentativa de criar vínculo entre leitor, obra e conteúdo, e a alta qualidade estética desses desenhos se mostra eficaz em termos de divulgação dos livros. A seguir, mostrar-se-á algumas dessas capas para que o leitor tenha uma noção de como elas possuíam um caráter de atratividade.

A primeira capa digna de atenção é a da coletânea de crônicas *Cinematógrafo*, publicada em 1909, com frontispício e retrato do autor:



Imagem 1 – Capa do Livro *Cinematógrafo*, de João do Rio (1909)

Link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3087>



A imagem da capa traz uma suposta “musa” do cinematógrafo segurando um projetor de tela. Essa capa parece confluir com a ideia das crônicas, que tratam de temas cotidianos do Rio de Janeiro, dentre eles a modernização da cidade e suas aquisições tecnológicas, tendo o cinematógrafo como um dos ícones dessa modernização propiciada pela *belle époque*. A capa, portanto, tem muito a dizer sobre a época em que o livro foi publicado, e vislumbra o que seria o século XX diante das inovações a que o Rio de Janeiro foi exposto.

Além disso, as relações entre literatura e imagem, presentes também na obra de João do Rio tem gerado uma rica gama de possibilidades de estudos e relações do visual e do texto escrito. Essas considerações no âmbito da relação entre literatura e pintura nos remetem a uma teoria já secular, mas muito presente nas manifestações artísticas da contemporaneidade. Definida como o elemento de visibilidade a vivificar a imagem inserida na obra literária, a *écfrase*, ou *Ekhphrasis*, apresenta-se como um dos amálgamas da relação entre o texto e a imagem. *Écfrase*, em essência, aparece como técnica descritiva na *Progymnasmata* grega, com a prerrogativa de que, caso bem executado o exercício da *écfrase* poderia gerar vividez suficiente para que, através do texto, o leitor tivesse clareza do objeto, ação ou pessoa descrita no enredo. Assim, tal conceito foi comumente utilizado em rodapés de imagens e pinturas a descrever a obra em si, tendo o seu sentido original esmaecido ao longo dos séculos, para ser recuperado nos últimos séculos, especialmente a partir das produções românticas. Seja como for, o conceito tem ganhado novas interpretações e uma roupagem contemporânea, para assim atender ao sentido fundamental do trato ecfástico: a relação com todas as artes,





partindo ou não do texto literário, mas hábil em demonstrar a vividez, seja através da narrativa literária, do enredo, da descrição ou da construção imagética a partir da palavra.

Assim sendo, trazemos algumas definições do conceito de écfrese mais recentes, a começar por Claus Clüver. Em seu artigo “Estudos interartes: conceitos, termos objetivos”, ele parte de uma visão simplificada do termo:

Ekphrasis, forma de reescrita que abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão. (CLÜVER, 1997, p. 42)

Clüver parte de uma concepção basilar da écfrese, conforme já dito. Nesse sentido, vemos que a amplitude dessa estratégia pode se estender desde aos textos meramente informativos, condicionando o envolvimento com a descrição imagética, até a gama de relações imateriais da palavra com o ícone, relações essas passíveis de descrever o palpável, reconhecível, ou mesmo a imagem mais complexa que se deslinda através do texto.

Ainda que de maneira breve, Clüver expande o discurso sobre o conceito da écfrese, ao mostrar diferentes ocorrências dessa estratégia. Portanto, assim definida como o texto que simplesmente descreve, a écfrese passa a ganhar novos contornos:

Ekphrasis literárias não operam com tais restrições [podem se divergir do texto-fonte], mesmo sendo baseadas em obras reais; a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam. (CLÜVER, 1997, p. 42-43)





Ou seja, a independência da obra de arte é evidente a partir do traço ecfástico, ainda que haja uma base para o nascimento de tal obra. Portanto, falar de écfase não significa tratar de simples adaptação, mas de algo que supostamente “cria” ou desenvolve-se a partir de um dado descrito, transformando-o em outro elemento. Mostras exemplares dessa expansão a partir da descrição podem ser ilustrados literalmente com a passagem da *Ilíada* em que o escudo de Aquiles é descrito, ou quando em seu *À rebours*, J. K. Huysmans descreve o ambiente em que vive Des Esseintes ou, ainda, as passagens pictóricas de *O retrato de Dorian Gray* ou, por fim, as paisagens descritas pelos poetas românticos ingleses.

Para além da definição de um conceito, fica bem evidente que a écfase é melhor realizada como técnica de construção de uma imagem ou evento. É interessante pensar como a manifestação descritiva em um texto pode levar a criações diversas, nas diferentes expressões artísticas e, como essas criações podem, ou mesmo devem, dar luz ao elemento inovador, seja uma pintura, uma escultura ou mesmo uma canção. Pela visibilidade proporcionada pelo exercício ecfástico, busca-se a essência dessa técnica, traduzida pela clareza, ou *enargeia*, conforme aponta Nicolau, o Sofista:

Écfase é o discurso descritivo, que conduz aquilo que é mostrado claramente (*enargos*) sob os olhos. Adiciona-se “claramente” porque isso certamente diferencia a écfase da narração. [...] E a écfase também se diferencia da narração porque a última examina no todo, enquanto a primeira examina por partes. (NICOLAU, apud ZANCHETA, 2014, p. 114)

Nesse sentido, ainda que se conteste a relação pura entre descrição e écfase, a despeito da narração, é com a manifestação descritiva que a clareza de uma imagem se revela,





fato constatado em muitas das ocorrências imagéticas no texto. Numa perspectiva descritiva, saltam aos olhos ou mentalmente as imagens construídas pelo texto claramente descrito, ao passo que o episódio narrado pode omitir certos aspectos de uma imagem, por necessitar de uma fluidez maior em seu enredo e desprover-se do detalhe. Sabe-se que quando se fala em cinema, a narratividade toma outro corpo e a écfrase está ali presente em outras formas, seja no narrar ou no descrever, igualmente visível.

A esse argumento junta-se aquele de João Adolfo Hansen, em que, a respeito da vultosa gama de possibilidades de interpretações com base nos exercícios ecfásticos, traça considerações a começar pela seguinte:

Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas. Interpretando seus usos na crítica de arte, Mitchell propôs que, na medida em que a história da arte é representação verbal da representação visual, a *ekphrasis* teria sido elevada a princípio disciplinar. (HANSEN, 2006, p. 87)

Assim, Hansen contribui para a atual essência do trato ecfástico, ampliando-o para “qualquer efeito visual”. Apesar de aproximar, de maneira simplista, talvez uma definição do termo a uma mera ocorrência visual em diversos sentidos, tal manifestação ampliada aplicar-se-ia a inúmeras ocorrências nos diversos campos da arte e das ciências.

Cabe, ainda, tecermos um último comentário sobre a écfrase, partindo da afirmação de Zanchetta, no sentido de se conceber a





pintura. Não necessariamente numa sequência procedimental, ele elenca três elementos para a criação do quadro, propostos pelo pintor Leon Battista Alberti (1404-1472):

Alberti divide a pintura em três partes: a circunscrição (desenho), a composição (organização e enredo da história) e a recepção de luzes (disposição das cores na superfície). [...] A pintura só é pintura quando essas três partes são feitas até o fim tornando a superfície pintada naquela janela que mostra uma história com profundidade, relevo, etc. (ZANCHETTA, 2014, p. 116)

Notamos que o texto faz parte da concepção da pintura como enredo, servindo para Alberti como um elemento norteador e organizador da história a ser contada. É, inclusive, aliviador notar que, se o enredo serve de base para a construção pictórica, por silogismo, encontramos a narrativa também como suporte à construção da imagem e não apenas a descrição, conforme visto anteriormente.

A éfrase pode ser, então, aplicada não apenas ao texto de João do Rio como também às capas de suas obras. Conforme visto anteriormente, o cinematógrafo se faz presente na capa do livro homônimo e reverbera ao longo de suas crônicas ali inseridas. Veremos que essa premissa se repete em outras ilustrações que compõem as capas. Na obra *Fados e canções*, de 1909, ocorre o mesmo em termos de conjunção entre imagem e texto:



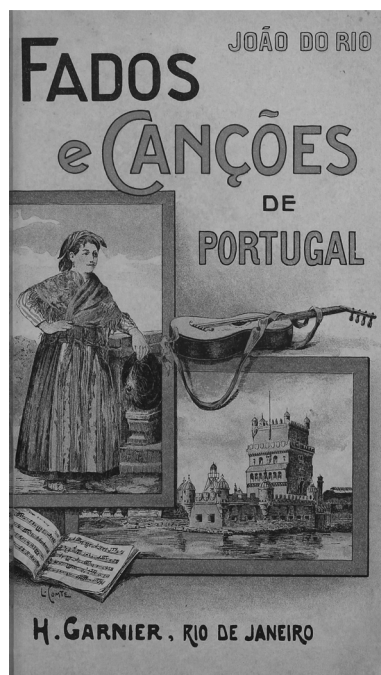


Imagem 2 – Capa do livro *Fados e Canções*, de João do Rio (1909)

Link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2926>

Os motivos ligados à música estão diretamente associados às temáticas ali contidas, tais como ensaios sobre música e partituras de canções portuguesas, o que faz com que imagem e texto confluem de forma sincronizada.

Já os motivos góticos presentes na capa da coletânea de contos *Dentro da noite* também parecem confluir para uma antecipação do assunto dos contos da obra, em geral reunindo características do sobrenatural e do fantástico:



Imagem 3 – Capa do livro *Dentro da noite*, de João do Rio (1910)
Link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2488>

Dentro da noite é uma obra que possui diversos elementos que transportam ao mundo do fantástico, e a imagem da capa traz, portanto, essa primeira impressão. Essa característica das capas de João do Rio deixa a certeza de que há uma estratégia de pensar a imagem adequadamente ao texto literário.

Por fim, em *A mulher e os espelhos*, João do Rio também traz uma capa condizente com os temas de seus contos:



Imagem 4- Capa do livro *A mulher e os espelhos*, de João do Rio (1919)
Link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/973>

Nesse livro de contos, predominantemente enfocando a figura feminina, a capa aborda essencialmente uma característica imagética que lida com tal tema; uma mulher em frente ao espelho e um cupido ao lado denotam de certa forma o assunto a ser abordado nos contos contidos na obra, o que se comprova ao lê-los.

Dessa maneira, e à guisa de conclusão, nota-se que João do Rio destacou-se na arte do *fin-de-siècle* brasileira através de características que, para a época, denotaram-se bastante inovadoras. Em primeiro lugar, percebe-se o modo de escrita do escritor carioca, dialogando com os autores mais importantes do decadentismo europeu e produzindo uma literatura rica em solo brasileiro. Outra grande característica desse escritor foi o seu senso apurado de observar o que ocorria na cidade do Rio de Janeiro. Sendo considerado o grande *flâneur* carioca, João do Rio transitou





pelas ruas da capital do Brasil à época e observou o que poucos observaram: uma profusão de elementos estéticos, fossem visuais ou sonoros, que abundavam nas ruas, daí o título de uma de suas obras mais famosas, *A alma encantadora das ruas*. Por fim, algo que se destaca na obra de João do Rio é a conexão entre os seus escritos e as capas de seus livros. Nota-se uma confluência estética muito apropriada e conciliadora da relação imagem e texto literário, o que demonstra uma característica inovadora para a época, e de grande valia para as produções posteriores no Brasil.



REFERÊNCIAS

Obras de João do Rio: BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

BARROSO, Eloísa P. A alma encantadora das ruas do Rio de Janeiro. *Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade* [Online], 0.9 (2012): sem paginação Web. 31 mai 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/14405/10504>>. Acesso em: 11 nov 2021.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: *Teresina, etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 193-201.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo: FFLCH USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *Revista USP*, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf>. Acesso em: 25 mai 2021.

RIO, João do. *Crônica, folhetim, teatro*. 2 ed. São Paulo: Carambaia, 2019.

ZANCHETTA, Ricardo. Écfrase como exemplo de pintura. In: *Letras Clássicas*, vol. 18, n. 1, p. 114-126. São Paulo: EDUSP, 2014.



Use o QRCode acima para acessar a participação da autora
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





JOÃO DO RIO: DECADENTISMO, IRONIA E DISSIDÊNCIAS NO DIAPASÃO DO SÉCULO XX

RENATA PIMENTEL

Não se pode prescindir de um princípio, mesmo que a meio caminho ou sob lentes “desfocadas”.

Uma reflexão se impõe, antes mesmo de qualquer mergulho mais específico no tema que vamos desenvolver, para delinear o modo pelo qual guiaremos a leitura aqui empreendida: o dispositivo de que iremos nos valer pode parecer contaminado de certa anacronia, mas temos ciência de que o tempo é uma invenção humana e nos permite repensar a construção discursiva que forjou o passado e nele foi urdida a partir de proposições a que se pode chegar com novos descortinamentos articulados pelas pluralizações das leituras desenvolvidas e acumuladas depois, mesmo, da criação dos documentos aos quais nos dedicamos.

Expliquemos mais claramente ainda: o foco recai sobre um escritor brasileiro, carioca, que conseguiu se ver eleito (em 07 de maio de 1910, aos 29 anos) como segundo ocupante da cadeira de número 26 na Academia Brasileira de Letras, no princípio do século XX, ou seja, foi “legitimado” pela instituição culturalmente imbuída do poder de “chancela literária”. Era mestiço (na época era comum

57





o uso da palavra “mulato” para designar pessoas descendentes de negras e negros em enlacs inter-raciais com brancos), atuou como jornalista, tradutor, cronista e dramaturgo. Seu nome civil era João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, ou Paulo Barreto; já seus pseudônimos foram diversos (a crítica chega a apontar mais de uma dezena), mas o mais notório deles, que o consagraria e o colocaria no centro de diversas polêmicas, certamente mais conhecido que seu nome de batismo: João do Rio. O prenome é dos mais comuns em nossa língua e o epíteto o situa na cidade onde nasceu (tanto a criatura correspondente ao pseudônimo, quanto seu criador), viveu e “flanou” (voltaremos a este termo em outras passagens adiante): uma identidade de homem comum, disfarçando-se na multidão da cidade. Um elemento estratégico a se adicionar, nas reflexões que estamos iniciando aqui.

Paulo Barreto nasceu no Rio de Janeiro, em 05 de agosto de 1881 e faleceu em 23 de junho de 1921, aos 39 anos, na mesma cidade, sob o signo de Leão, o que talvez não seja detalhe: era um vaidoso “dândi”, talvez o mais expressivo representante dessa escolha estético-comportamental em nossas terras. Melhor situando o termo, nasce da palavra inglesa *dandy*¹, e refere-se a um fenômeno sociopolítico e cultural que principia na virada do século XVIII para o XIX e, em meados deste último, encontra no poeta francês Charles Baudelaire (Paris, 9 de abril de 1821 — Paris, 31 de agosto de 1867) uma forte representação, para quem o *dandismo* não seria tão somente um deleite excessivo com vestuário ou elegância material masculina, mas uma simbologia completa a traduzir a superioridade intelectual, o estetismo e toda uma atitude moral dos representantes desse estilo de vida.

58

¹ Para mais aprofundamento em relação ao termo, conferir verbete no Dicionário eletrônico de termos literários disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dandismo/> (consulta em 22/04/2021, às 14h).





Associam-se, então, ao termo outras camadas: o ócio e o tédio dos *flâneurs* (retorna o termo que já citamos), expressão que corresponde a tais mentes artísticas destacadas em suas práticas de deambulação pelas cidades, colhendo nas ruas, vielas, passagens os elementos para a reflexão sobre a vida, a decadência representada pela dominância de uma sociedade burguesa (à qual se opunham) e o reflexo disso tudo em uma postura estético-filosófica conhecida como “decadentismo”, justamente pela não-adesão e, mais ainda, oposição à modernidade capitalista-burguesa.

A óbvia influência do paradigma europeu e seus modelos de vida privada no contexto do século XIX, condicionadas pela industrialização, pela urbanização e pelas multidões nas cidades, como exemplos de modernidade desejada, são fenômenos interligados ao processo de estabelecimento do capitalismo burguês e refletem-se de várias capitais, como Paris e Inglaterra, ao Rio de Janeiro, capital do periférico Brasil. Entrelaça-se, também, neste conjunto, o dandismo como forma radical de rejeição à massificação, daí sua postura de ares aristocráticos, decadentista, que busca usar uma máscara de indiferença para preservar e distinguir sua individualidade e subjetividade do individualismo burguês. Assim, o dândi cultiva o gosto de certa artificialidade na indumentária (os chapéus, os adereços, as luvas e bengalas), se vê atraído pelas ruas, pela luxúria e pela ociosidade como um quase método de existência e resistência à moral familiar burguesa.

Podemos adicionar, neste quadro, o que nos diz Walter Benjamin sobre o *flâneur*, ao nos revelar que este não existe sem a multidão: sente-se totalmente à vontade no espaço público, caminhando no meio da turba, no entanto, não se confunde com ela, “como se fosse uma personalidade” (BENJAMIN, 1989, p. 81). O *flâneur* pretende escapar de condicionamentos sociais e históricos, e





se lança na aventura das ruas, entregue às fantasmagorias do espaço, porque deseja conquistar o simbolismo das ruas e manter-se em seus devaneios de espírito livre. E ainda porque, sobretudo, muitos desses artistas, poetas, escritores desencaixam-se, mais profundamente, da lógica produtivista e, mais ainda, da moral familiar burguesa.

É o caso de outra das referências ao nosso Paulo Barreto (e sua *persona* João do Rio, a quem ele faria nascer em 1903): trata-se do escritor irlandês Oscar Wilde (que viveu e trabalhou entre Inglaterra, França e Estados Unidos da América do Norte), notório representante da estética e do fenômeno do dandismo e, também, epicentro e vítima de um escandaloso e violento processo por conduta indecente e sodomia, ou seja, por sua orientação homossexual. Acrescentemos aqui que Paulo Barreto foi um dos primeiros tradutores e dedicado divulgador da obra de Oscar Wilde, por quem nutria notória admiração e com cuja obra podem-se encontrar muitas relações temáticas, de enredo e cosmovisão na produção do carioca, ao ponto de César Braga-Pinto, professor na Northwestern University, dar-lhe o epíteto de “emulador de Oscar Wilde” e, ao comentar essa relação, já assinalar a intertextualidade na escritura de João do Rio/Paulo Barreto, sob o viés do uso da máscara e da performance de identidades não-normativas:

Além disso, a obsessão de Wilde com a identidade sob máscaras [...] a fantasia e a pose foi essencial para a representação e para a performance de identidades e comportamentos não-normativos. Aliás, o desfecho de um dos seus [de João do Rio] contos de carnaval mais famosos, “O bebê de tartalana rosa”, tem um desfecho similar ao do episódio de “Extravagância”: ‘Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do Carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante’ (Barreto, 1910, p.164). (BRAGA-PINTO, 2018, p. 90)





O referido episódio “Extravagância”, mencionado por Bragapinto, era o capítulo XV de um folhetim intitulado *A Casadinha*, publicado sob o provável pseudônimo de Symphrônio Perillo na Revista *Rio Nu: periódico cáustico, humorístico e ilustrado* (1898-1916), destinada ao público masculino e que, segundo James Green (2019), era considerada pornográfica. Desde o final do século XIX, trazia em suas páginas mulheres despidas, histórias eróticas e colunas de fofocas. Nestas duas últimas sessões, então, os assuntos relativos aos corpos, aos sujeitos e às práticas que hoje chamamos dissidentes (à época eram referidos, entre outros termos, como “desviados, invertidos, frescos, extravagantes”) eram abundantes e recorrentes, relacionados à homossexualidade, ao sexo anal e à impotência.

A semelhança entre os desfechos desses escritos de João do Rio e Perillo se dá por um dos personagens invocar a escolha por uma escapada para uma “aventura sexual” com outro homem como uma “extravagância”, e assim é dado o tom de “permissividade” moralista típica da época: se feita às escondidas, não assumida explicitamente como uma prática e recorrência, a homossexualidade “passava em vistas grossas”. O grande problema estava em uma performance “efeminada” dos “invertidos”: aqueles homens que denotavam em seu comportamento traços gestuais ou usos de adereços considerados femininos e, associado a isso e à exclusão que sofriam de imediato, eram relacionados ao papel de “passivos” na prática sexual e, ainda, à condição de “putos” (como eram chamados os que se prostituíam nos parques, nas pensões baratas do centro).





Pelas janelas e pelos becos: entradas ao olhar desviante

Iniciamos a junção de algumas peças fundamentais a este tecido nosso para pensarmos Paulo Barreto e, mais especificamente, sua faceta/persona João do Rio: sua clara condição de dândi, *flâneur*, tradutor de Oscar Wilde e algumas das escolhas temáticas recorrentes em sua obra. Salientemos que a primeira obra ficcional que Barreto publica, aos 18 anos (cinco anos antes de criar o pseudônimo João do Rio), intitula-se *Impotência*². Como alerta Leonardo Mendes (em Prefácio à edição de 2018), “[...] devemos resistir à tentação teleológica de buscar no escritor estreante as marcas (ou as sementes) do afamado cronista e repórter João do Rio posterior.” (MENDES, 2018, p. 10); no entanto, também não podemos ignorar que o tema da primeira obra ficcional de Barreto é a homoafetividade, sublimada e não efetivada, de um personagem de setenta anos, Gustavo Nogueira.

Vamos a mais elementos: um estreante de 18 anos tematiza em seu primeiro personagem um homem senescente de 70 anos, rico herdeiro atormentado por uma vida em que, se não precisou trabalhar para se manter, também não usou seu tempo livre de vida mais efetivamente agindo em direção aos seus desejos e afetos. A narrativa se estrutura em *flashback*, na casa do protagonista, por um narrador onisciente em terceira pessoa que enuncia as lembranças de Gustavo e fatos de sua vida até ali. Mais uma vez, resume Leonardo Mendes: “[...] é um conto sobre ‘a preguiça do fazer’, sobre não sentir, pensar ou fazer nada e ir a lugar nenhum, acrescido da autoconsciência irônica da irrealização.” (MENDES, 2018, p. 11) No início já nos é pintado esse retrato da frustração, de uma virilidade entorpecida:

62

2 O conto aparece no dia 16 de agosto de 1889, no jornal carioca *Cidade do Rio*. Pode ser consultado o periódico na Hemeroteca Digital Brasileira (disponível em: <http://memoria.bn.br/>) e foi republicado pela Editora O Sexo da Palavra, em 2018 (volume a partir do qual citamos).





Passara uma boa parte da vida assim, deitado no divã de damasco rosa, *empolgado pela quentura que entorpecia toda a sua virilidade*, sem ideias e sem trabalhos. Aos setenta anos, raquitizado, com o corpo deplorável de velho, os olhos embaciados [...] sofria do desespero de ter perdido a existência, de não ter vivido. (BARRETO, 2018, p. 38 – grifo nosso)

No relato são apresentados os eventos rememorados: a passagem pela escola; a perda da mãe (a quem era afetivamente ligado); a frieza da relação com o pai (cuja morte também recebe sem maiores reações); o despertar do desejo pelos rapazes; a passagem insípida pela universidade, cujo único saldo foi conhecer Euzébio de Mello (sua única companhia na vida adulta, já morto no tempo presente da narrativa). Em resumo: nunca sequer beijou ou foi beijado, permanecia virgem aos 70 anos. “*Impotência é uma história sobre o ato sexual não-consumado.*” (MENDES, 2018, p. 21), resume o prefaciador, ou seja, Gustavo Nogueira vive frustrado, silenciado e não consuma seu desejo por rapazes, aquele “amor que não ousa dizer o seu nome”, segundo a famosa declaração de Oscar Wilde (referência explícita de Paulo Barreto/João do Rio).

Neste trecho do conto misturam-se o desejo homoerótico irrealizado e a indumentária que revela desde já o estilo dândi³: “[...] o cheiro dos criados estonteava-o, dera até para enfeitar-se, ajustando a calça, penteando delicadamente os cabelos, polvilhando o rosto de pó de arroz.” (BARRETO, 2018, p. 44) E a seguir, descreve como, no leito, era “atacado de dispneia nervosa” ao fazer “projetos de chamar o animal do jardineiro” (BARRETO, 2018, p. 44); mas sempre eram planos que não chegavam à ação e

3 A descrição do ajuste da calça, dos cabelos e do pó de arroz ecoa as tantas descrições de James Green (2019, *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*), conferir em especial a FIGURA 2, p. 75 e o subtópico intitulado “gravatas vermelhas, ruge e maquiagem pérola”, p. 95-104.





“[...]noutro dia, fatalmente, infalivelmente, o medo reempolgava-o, trazendo-lhe ao sonho, gigantes que lhe roubavam beijos com força e violência.” (BARRETO, 2018, p. 44)

A impotência para concretizar o encontro amoroso, apesar do desejo e do sonho acalentados, o torturava, pois revelava:

Era o desespero calmo, o ódio de todas as cousas porque ninguém desconfiava dessa agonia em que passara toda a vida, ninguém lh’o perguntava para pelo menos ter a satisfação de bradar porque não fazia. (BARRETO, 2018, p. 46 – grifo nosso)

E qual a explicação para não o fazer? E por que, neste trecho, é lamentado que ninguém desconfiasse suficientemente ao ponto de inquiri-lo para que ele tivesse a satisfação não só de revelar, mas de bradar, de gritar? Porque “[...]o amor misterioso e desconhecido que desejaria toda a vida” (BARRETO, 2018, p. 49) era daquela espécie que não podia, naquele contexto, ousar dizer-se. Gustavo Nogueira olha-se no espelho que se destaca entre os objetos de seu quarto, mas recalca quem realmente é; pensa em se matar algumas vezes, mas a impotência o paralisa até nisso. A impotência é, pois, já no primeiro texto ficcional de Paulo Barreto, uma representação do aprisionamento da subjetividade homossexual no princípio do século XX no Brasil.

De fato, o contexto da moral burguesa apoiada na pretendida razão científica (moldada desde o século XVIII) impõe comportamentos muito claros quanto à família, à procriação, à raça-etnia, às ideias de meio e temperamento como fatores determinantes e condicionantes à vida. Para Leonardo Mendes trata-se de um “Conto naturalista sobre nada”, e sua argumentação se pauta não só em análise do próprio texto ficcional, mas coloca em perspectiva um conjunto de escritos que Barreto publica, junto a *Impotência*, no





mesmo ano de 1899 (ao longo de três meses) no jornal *Cidade do Rio*, produções críticas ligadas ao exame das proposições estético-ideológicas real-naturalistas: uma coluna sobre realismo nas artes e duas críticas sobre adaptações teatrais de romances naturalistas franceses (de Zola e Dumas Filho).

Certamente o conjunto dominante de normas e imperativos desse paradigma de ciência inventado pelas correntes naturalistas regia os comportamentos sociais, estéticos e culturais da época (que ainda persistem em muitos discursos neste século XXI que vivemos) e pautavam comportamentos no contexto em que Barreto viveu e em que fez nascer sua identidade/persona literária João do Rio. Obviamente, também, as afetividades contra-normativas sempre existiram e encontravam suas formas de se realizar. A personagem de Gustavo Nogueira pode ser lida, então, como a representação do impossível fracasso de coibir/inibir/impedir a homoafetividade. Na pior das hipóteses, consegue-se, pelo medo, pela repressão, levá-la à “impotência”, à inação que paralisa.

James Green recupera um histórico de como, da gestão imperial de D. Pedro I à primeira República brasileira, foram se estabelecendo, em Códigos Penais, as concepções, os modos de repressão e de combate a comportamentos socioafetivos, sexuais e performances⁴ de gênero no Brasil, destacando a notória

4 Aqui adicionamos este termo ‘performance’: a partir da segunda metade do século XX e durante o século XXI uma noção fundamental para os estudos de gênero e sexualidades, desde o pensamento de Michel Foucault a Judith Butler e Paul Preciado (entre fontes estrangeiras) até Lélia Gonzalez ou Jota Mombaça (no Brasil), por exemplo. Não aprofundaremos o estudo desta noção neste texto, mas nos parece importante esclarecer que a ideia de performance de gênero é concebida posteriormente ao tempo em que viveu Paulo Barreto/João do Rio (recuperado historicamente por Green), mas já se reconhecem ali as performances de gênero, nas formas como as/os sujeitas/os, dentro do esquema binário compulsório, tentavam transitar e expressar suas subjetividades, afetividades, orientações de desejo, percepções de gênero, aspectos complexos de identidade. O termo não se aplicava, mas efetivamente as performances já aconteciam sem se nomearem assim.





influência europeia (francesa e italiana, sobretudo) e revelando as camadas de hipocrisia a resultar em mecanismos perversos que, se não tornavam ilegal, tampouco permitiam a expressão desses corpos e desejos desviantes: “No regime republicano pós-1889, a homossexualidade *per se* não era ilegal.” (GREEN, 2019, p. 65), em oposição ao chamado “Brasil colonial” (aqui vale o questionamento: efetivamente rompemos em algum momento com os condicionamentos coloniais?), quando Portugal punia com a fogueira os atos de *sodomia* (termo usado então para indicar a homossexualidade). Green segue sua historicização e indica que, em 1890, foi aprovado um novo Código Penal que mantinha a discriminação da sodomia: “Embora não punindo explicitamente as atividades eróticas entre pessoas do mesmo sexo⁵, a nova lei buscava controlar tais condutas por meios indiretos e restringia o comportamento homossexual de quatro maneiras distintas.” (GREEN, 2019, p. 67)

Recuperamos aqui os tais quatro dispositivos: o artigo 266 (atentar contra o pudor de pessoa de qualquer sexo, por violência ou ameaça, para “saciar paixões lascivas ou por depravação moral” (GREEN, 2019, p. 67), com punição de um a seis anos de prisão; artigo 282, intitulado “Atentado público ao pudor”, ou seja, crime descrito como ação de ofender os “bons costumes” com “exibições impudicas, actos ou gestos obscenos, atentatórios do pudor, praticados em lugar publico ou frequentado pelo publico [...] que ultrajam e escandalizam a sociedade” (GREEN, 2019, p. 67 – grafia como no original) com sentença de um a seis meses de prisão; artigo 379, intitulado “Do Uso de Nome Supposto, Títulos Indevidos e Outros Disfarces”, por meio do qual se tornava o travestismo

5 A expressão ‘sexo’ entendida neste contexto como a forma segundo a qual a norma legal e social resume a identidade das pessoas à genitália de seus corpos.



ilegal e prevendo pena de quinze a sessenta dias de prisão (detalhe que o travestismo durante o carnaval passava pela vista grossa, mas no restante do ano, essa era a prerrogativa legal para aprisionar homossexuais que se travestissem) e, por fim, o artigo 399 que definia “vadiagem”, incluindo aí desempregados (como se por opção!) ou pessoas que ganhassem a vida em atividade julgada “offensiva (*sic*) da moral e dos bons costumes” (GREEN, p. 68), com pena de quinze a trinta dias de prisão a quem fosse detido sem carteira de trabalho ou, sobretudo, quando julgado envolvido ou suspeito de prostituição masculina.

Ainda transcrevemos a seguir uma longa citação de Green, mas que é extremamente reveladora ao que estamos aqui tecendo como olhar:

As provisões deram à polícia o poder de encarcerar arbitrariamente homossexuais que mostrassem em público um comportamento efeminado, usassem cabelos longos, roupas femininas ou maquiagem, ganhassem a vida com a prostituição ou aproveitassem o abrigo dos arbustos nos parques para desfrutar de um contato sexual noturno. A sodomia havia sido discriminada no início do século XIX. Contudo, códigos penais com noções vagamente definidas de moralidade e decência pública, assim como provisões que limitavam o travestismo e controlavam rigidamente a vadiagem forneciam uma rede jurídica pronta para capturar aqueles que transgredissem as normas sexuais aprovadas socialmente. *Embora a homossexualidade em si não fosse tecnicamente ilegal, a polícia brasileira e os tribunais dispunham de múltiplos mecanismos para conter e controlar esse comportamento.* (GREEN, 2019, p. 68 – grifo nosso)

Deduzimos, pois, que o procedimento sempre permaneceu o mesmo: elaboram-se códigos e legislações que são extensões dos mecanismos de controle e opressão do *status quo* instituído,



apavorado com a existência das dissidências que o ameaçam em seus próprios desejos. Melhor explicitamos: existe a permissividade durante o carnaval, ou a permissividade às “escapadas” ou “extravagâncias” e “excentricidades” das camadas endinheiradas e ocupantes das posições de poder político-econômico quando se “fantasiam” no período carnavalesco ou hipocritamente mantêm a dupla vida de aparência social dentro dos “bons costumes do cidadão de bem”, mas frequentam prostíbulos ou dão suas “escapadas” para viver secretamente seus desejos. E isso “passava”. Mas se fosse um sujeito negro, efeminado, de classe social mais baixa...

Os teóricos da ciência médica e do direito de fins do século XIX e começo do XX⁶ (tributários explícitos do moralismo branco, heteronormativo, burguês) defensores das associações (ideológicas, deve ser frisado) entre homossexualidade e patologia, perversão, prostituição, degradação sustentam seus argumentos em pilares moralistas disfarçados pelos conceitos do cientificismo naturalista, e chegam a se contradizer entre eles:

Contradizendo a afirmação de Ferraz de Macedo, de que não ocorriam comportamentos homossexuais entre a elite carioca, Pires de Almeida observou que existiam “pederastas ativos e passivos” em todas as classes sociais, inclusive nas ordens monásticas, entre altos oficiais do Exército e das Forças Navais, juízes, funcionários públicos, no corpo diplomático e no clero comum. (GREEN, 2019, p. 99)

68

6 Green cita, entre outros no Brasil, Ferraz de Macedo (*Da prostituição em geral e em particular em relação ao Rio de Janeiro*, de 1872), Viveiros de Castro (*Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, de 1895) e Pires de Almeida (*Homossexualismo – a libertinagem no Rio de Janeiro: estudo sobre as perversões do instinto genital*, de 1906), além de estrangeiros (também entre diversos, Julien Chevalier, Ambrose Tardieu, Albert Moll, Richard von Krafft-Ebing).





Informa-nos o óbvio, hoje mais que visível, mas que na virada dos séculos XIX e XX funcionava ainda sob o manto da dissimulação e do segredo. Lembremos os cinquenta anos de intervalo, após a sua morte, que sentenciou o modernista Mário de Andrade até a divulgação de sua correspondência⁷, na qual há revelações de sua homossexualidade. João Silvério Trevisan, no capítulo segundo da terceira parte de seu livro *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*⁸, fundamental obra nesta área de estudos, também em uma perspectiva histórico-crítica, sintetiza um quadro dos mecanismos de repressão (herança colonial) a qualquer comportamento afetivo, social, sexual ou de gênero que fugisse à moral aparente estabelecida:

A cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente *terá de vencer séculos de repressão*, para chegar ao epicentro do seu eu. Quando deparo com uma bicha enrustida — por exemplo, essas refinadamente defensivas que pululam no meio intelectual — *fico a pensar que seu enrustimento talvez resulte de um terror secular, já fincado em algo parecido com o inconsciente coletivo. Não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão.* (TREVISAN, 2000, p. 163 – grifos nossos)

E eis a estratégia de que se vale o nosso João do Rio, que carrega em si tantas marcas de dissidências: consegue ser um corpo “mulato” (termo para referência ao mestiço racial usado à época, como já mencionamos), gordo e que se vestia e agia como

⁷ Em *Devassos no paraíso*, João Silvério Trevisan dedica algumas páginas a analisar o “caso” Mário de Andrade e suas repercussões, partindo desta informação: “Mário de Andrade deixou lacrada uma parte de sua correspondência, que por cláusula testamentária só deveria ser aberta em 1995, cinquenta anos após a sua morte”. (TREVISAN, 2000, p. 257)

⁸ Publicado em 1986, atualmente na quarta edição – sempre revistas e ampliadas pelo autor. Aqui citamos a partir da 3ª edição.





um dândi (estigma associado à homossexualidade) que adentra a Academia Brasileira de Letras. Feito memorável: ser aceito, mesmo sob celeuma e discórdias, em uma instituição legitimadora e elitista, que negou assento a tantos outros desviantes. Em momento algum assumiu-se declaradamente homossexual, mas já estreou na literatura (ainda sob a pele de João Paulo Barreto) escrevendo sobre o tema da homoafetividade enrustida na personagem “impotente” e teve a marca de seu olhar homoafetivo direcionando sua escrita sobre quaisquer temas ou personagens (e sua escolha recaía reiteradamente sobre as ruas e a noite carioca nos cenários “noturnos e obscuros”). Ou seja, era notório desviante/dissidente sem autodeclarar-se em terras tupiniquins e logrou reconhecimento acadêmico. Nas palavras de Trevisan: “[...] comportava-se como um exilado em seu próprio país – o que se refletia em seu estilo ‘desfocado’.” (TREVISAN, 2000, p. 260)

Lentes desfocadas: a ironia de um olhar homoerótico

“Desfocado”: podemos entender esse termo aplicado a João do Rio como uma mudança de proposição estética, um outro foco. Na esteira da provocação do professor José Luiz Foureaux de Souza Jr., em *Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo*: “[...] por que o homoerotismo não poderia ser considerado um operador, não apenas de leitura de textos, como também um operador teórico instigante e rentável?” (SOUZA Jr., 2019, p. 98), estendemos a proposta não só ao uso do dispositivo do “olhar homoerótico” da leitora/analista que somos e que traria camadas muitas às percepções do texto, como também a considerar o próprio “olhar homoerótico” de João do Rio como





foco de sua observação do mundo e criação estético literária. Daí, o estilo desfocado a que alude Trevisan seria o estabelecimento de outras lentes e outro foco: pelo avesso do *status quo*, João do Rio olha e escreve homoeroticamente a humanidade em seu entorno, a sociedade carioca que se pretendia modernizar no princípio do século XX escondendo o que a ela era amedrontador (mas era realizado às escuras, por não se conseguir castrar por completo). Realiza, como estratégia de criação, o que definirá, anos depois, o psicanalista Jurandir Freire Costa: “[...] a maneira que temos de sair da engrenagem é desfazê-la, e não reformá-la preservando os termos de sua definição e deixando-a intocada na base.” (COSTA, 1992, p. 35)

Mais uma vez, concordamos com Souza Jr: “A interlocução entre Literatura e Homoerotismo é, no fundo, um lugar de reflexão que, na sua materialidade discursiva acaba por privilegiar olhares diferenciados e diferenciadores como é o caso do olhar homoerótico.” (SOUZA Jr, 2019, p. 146) Este olhar homoerótico arguto é a ferramenta de descortinamento do mundo de que se vale João do Rio, é o diapasão pelo qual afina seu canto à cidade e às ruas e lugares obscuros da sua cidade do Rio de Janeiro. Transgride a norma, resistindo a todo o escárnio com que o tentam deslegitimar, e revela recônditos do que esta mesma sociedade deseja recalcar e camuflar. Não à toa: “João é considerado o primeiro repórter moderno do Brasil. Ao longo de sua vida, produziu mais de 2500 artigos de jornal, contos e ensaios sobre a vida urbana.” (GREEN, 2019, p. 109) Saliente-se, curta vida, pois faleceu pouco antes de completar 40 anos, e some-se a esta produção uma obra teatral e a participação como fundador da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em 1917.





Uma das obras que notabilizou João do Rio/Paulo Barreto revela bem o amálgama que o escritor fez desses traços que aqui articulamos sobre sua personalidade (o dândi, o *flâneur*, o arguto olhar desviante homossexual) e como os usou de “lente” para observar a realidade “a contrapelo” dos imperativos de seu tempo. Trata-se de *A alma encantadora das ruas* (1908) e sobre essa obra nos diz Green:

Em sua introdução ao livro, ele [João do Rio] descreve o que é flanar, ou passear: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser *basbaque* e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite...”

[...] A disposição do escritor para explorar os bairros pobres da cidade estava bem distante da vontade de passear com trajes sofisticados nas redondezas exclusivistas do centro. Seu interesse por investigar os pontos exóticos e perigosos da cidade, a qualquer hora do dia ou da noite, como uma espécie de jornalista das ruas, no entanto, acabou resultando em crônicas imaginativas da vida cotidiana do Rio de Janeiro da virada do século. [...] *A preferência sexual evidente de João do Rio por outros homens nos leva a especular a respeito dos sentidos múltiplos de sua celebração da arte de passear.* (GREEN, 2019, p.107 – grifos nossos)

O “vírus da observação” e a descrição em ensaios, contos, peças de teatro que publicou em jornal, folhetim ou livro revelam o quanto o olhar de João do Rio captava de figuras desviantes mais pobres (que eram alvo da polícia e da repressão legal à homoafetividade, à prostituição ou ao travestismo — como já referimos) e, também, das mais ricas (que cometiam suas extravagâncias e mantinham-se “ilesas” à luz dos salões e chás das cinco). Se raramente descreve de modo muito explícito atividades ou temas homoeróticos, os que aparecem em seus escritos são mais que suficientes para plasmar o quanto sabia sobre o que





descrevia. Segundo sua noção de “observação viral” de *flâneur*; mais uma vez, assim sintetiza Green:

O que os escritos de João do Rio tinham de genial era a sua capacidade de descrever esse submundo obscuro e o que, hoje em dia, a gíria conhece por “caçação” ou “pegação”, de tal maneira que o típico leitor burguês da virada do século provavelmente não entendia o subtexto, que, no entanto, era óbvio para aqueles com um conhecimento mais profundo do mundo alternativo que operava nesses espaços públicos. (GREEN, 2019, p. 109 – grifo nosso)

Não poderia ser dito de forma mais clara: Green percebe, como qualquer leitor que acione o “olhar homoerótico” como dispositivo de leitura, que João do Rio escrevia com consciência: operava no texto as necessárias torções para ser compreendido por quem partilhava de seu olhar, de suas lentes “desfocadas”, ou seja, com focos ajustados para quem as soubesse decifrar. O olhar de Paulo Barreto/João do Rio nunca escolheu o convencional: já mencionamos sua estreia aos 18 anos com *Impotência*; aos 23 anos, destacou-se ao publicar uma série de reportagens sobre os cultos afro-brasileiros e outras tantas práticas religiosas não católicas no Rio de Janeiro, tema tabu ainda hoje. Suas lentes para as “pequenas profissões”⁹, para o cenário de favelas, morros e subúrbios pobres constitui uma revolução no jornalismo “de salão” praticado na capital do Brasil no início do século XX. Seu teatro, por outro lado, leva aos palcos um olhar descortinador das elites em seus pequenos vícios, em suas artimanhas para manter aparências, em seus valores hipócritas.

Em seu livro *Dentro da noite* (1910) podemos constatar, em praticamente todos os contos, esse olhar que subverte as

73

⁹ Título de uma de suas emblemáticas crônicas presentes em *A Alma encantadora das ruas*.





percepções, que se imiscui no submundo, na obscuridade dos desejos humanos e os revolve a contrapelo, denunciando o quanto as pulsões reprimidas ou vividas às escusas são o diapasão de seres que lutam com séculos de repressão e as estratégias possíveis para dar vazão a si mesmas/os sob o manto da noite, pois que à luz do dia precisam seguir o *script* da norma. Muito antes de tantos termos e discussões, na prática de sua observação da humanidade no microcosmos carioca (falando de sua aldeia e sendo universal, segundo a máxima de Tolstoi), João do Rio escancara o que hoje enxergamos como a heteronormatividade cisgênera, branca, patriarcalista e burguesa em suas hipocrisias e falências. A “impotência” real, então, é a de coibir que, nas brechas e nos cenários de “descuido”, as sexualidades *extra-vagantes* se realizem.

No conto “Duas criaturas”, o narrador, em mais uma reunião de convivas às custas de alguém que os banqueteie (no caso deste relato, o Barão de Belfort: “[...] esse velho dandy sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção”, RIO, 1910, p. 62 – grafia original), durante um almoço em um hotel carioca, nos vai relatando a pauta constante dessa natureza de encontro: os disse-me-disse e as maledicências da sociedade uns sobre os outros, até a entrada de um casal: a “chilena”, alcunha da personagem Maria, e seu marido Azevedo, que irão se converter em pauta da conversa. Fala-se das traições de Maria ao marido, do que talvez seria o tema comum do “casamento por interesse”, da tolerância do marido “traído” e de como ele busca conduzir o assunto em segredo... E tem-se esta sentença reflexiva do narrador:

74





Qual de nós não tem o seu segredo inconfessável e um desejo irreprimível? O amor é o desejo, mas o desejo da completa satisfação, d'essa illusão dos sentidos. Quando se quer assim, somos arrastados como por uma corrente. Há casos peores a que apertamos a mão... (RIO, 1910, p. 72 – grifo nosso)

A sentença é certa e extrapola as molduras da diegese, recuperando a frustração da personagem Gustavo Nogueira, em *Impotência*, conectando-se às aventuras de carnaval dos protagonistas do conto *O Bebê de tarlatana rosa* que já mencionamos (em um cenário “da mais baixa frequência e tido como imoral”, quando a escolha é por um “flerte” com alguém fantasiado — “Talvez fosse um homem... Soprou desconfiado o amável Anatolio” e o narrador aventureiro confessa: “cahi no mar alto da depravação” (RIO, 1910, p. 158), no qual a cidade inteira o segue:

De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvanisa os sentidos e o beijo se desata naturalmente. (RIO, 1910, p. 159 – grifos nossos)

Quais seriam as ligações mais secretas, se não as que “não ousam dizer o seu nome”? O que faz da ideia construída moral e hipocritamente de “honra” uma “caceteação” e o respeito a esse tal “bom senso” algo que fadiga? No espaço de vazão permitida pelo falso moralismo, para depois se voltar à “ordem hipócrita”, no escuro da noite, nos vãos, nas áreas da cidade em que todos são suspeitos e estão clandestinos, “tudo é possível” e o riso





cúmplice eletriza os sentidos. O interdito é vivido e “os segredos inconfessáveis e desejos irreprimíveis” explodem, atingindo em cheio a todas/os nós e ao próprio Paulo Barreto/João do Rio em sua inconfessa e, ao mesmo tempo, notória homoafetividade.

Todos os contos de *Dentro da noite* seguem o mesmo diapasão da sonata dissonante de João do Rio, que pinta o Rio de Janeiro e sua sociedade (rica ou pobre) nos cenários das práticas “extravagantes”. Se não tematiza por excelência o homoerotismo, é certamente a lente deste olhar que aguça os sentidos do autor para a captação dos recônditos vãos da alma humana em seus “inconfessáveis segredos”. Em uma concisão precisa, no conto “O Carro da Semana Santa”, está plasmada a síntese desse olhar descortinador/revelador pela voz da personagem Honório, que estava calado durante todo o relato, apenas ouvindo as outras personagens, até manifestar sua conclusão:

— Tudo na vida é luxúria. Sentir é gozar, gozar é sentir até ao espasmo. Nós todos vivemos na *alucinação de gozar, de fundir desejos, na raiva de possuir. É uma doença? Talvez. Mas é também verdade. Basta que vejamos o povo para ver o cio que ruger, um cio vago, impalpável, exasperante*. Um deus morto é a convulsão, é como um sinal de porneia [depravação de costumes/libertinagem; prostíbulo]. As turbas estrebucham. Todas as vesanias [denominação genérica das diferentes perturbações das faculdades mentais] anônimas, todas as hiperesthesias ignoradas, *as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano*. (RIO, 1910, p. 259 – grifos nossos)

76

O vocabulário e a lucidez inicial do discurso camuflam-se sob o jargão de extração naturalista e moralista das ditas ciências sob



cujo jugo se estava imerso (e ainda estamos, em larga medida). Escancara-se a verdade crua do tanto de desejos reprimidos, questiona-se se o desejar e a “luxúria” são doença, e a resposta é apenas a dúvida: o “talvez”. Já a verdade da pulsão de gozo é afirmada tacitamente. Parece clara a estratégia de dizer, sob o manto da aparente concordância com vivenciar sem ousar dizer o nome, o quanto somos todos seres desejantes e suscetíveis às seduções várias e “extra-vagantes”, para além do cumprimento do *script* burguês e moralista imposto.

O mesmo Barão de Belfort que aparece no conto “Duas criaturas”, figura na peça *A Bela madame Vargas* (estreada em 1912), e segue sendo porta-voz desse outro foco que vimos demonstrando ser a afinação das lentes e do diapasão de João do Rio, sob uma leitura atenta à potência homoafetiva e o quanto ela revolve as aparências:

Não há ninguém bom nem mau completamente. As pessoas são como as ações. Tomam o aspecto do momento. Há ações que encaradas sob o prisma da rigorosa moral parecem pouco apreciáveis, e que, entretanto, se pensarmos bem, sem moral, chegam a ser desculpáveis. (RIO, 2002, p. 392)

Acusado, na réplica do diálogo, de “sempre moralista” (ou seja, uma escuta redutora, afinal, o barão havia exemplificado com a supressão da moral como fator que levaria uma ação antes deplorável a desculpável), Belfort desdobra ainda sua visão filosófica, defendendo seu uso astuto e inteligente do moralismo: “E dos melhores, pois compreendo a *imoralidade geral sem querer regenerá-la.*” (RIO, 2002, p. 392 – grifo nosso) Outras de suas sentenças são igualmente reveladoras: “Conversar a sério. Em geral conversamos muito para não dizer nada. *Escondemos*



o terrível diálogo do silêncio.” (RIO, 2002, p. 393): o que se cala é indício do mais revelador; ou em “como a aparência leva à ruína este país” (RIO, 2002, p. 394): vivemos da hipocrisia social em seus salões de aparência, mentiras e encenações que nos levam à verdadeiramente condenável miséria; por fim, “o mundo é uma grande repartição pública” (RIO, 2002, p. 431): leis e procedimentos burocráticos que só são eficazes para coibir quem não os pode burlar pela força do prestígio, da aparência e dos bens materiais.

Fechando cortinas desta cena: para que o olhar por trás nos siga revelando

Esse nosso percurso é uma deambulação, com uma iluminação que buscou destacar procedimentos estratégicos dos quais foi se valendo João do Rio para existir, se legitimar e enfrentar seu tempo. Até Machado de Assis, também mulato e jornalista, se valeu de estratégia de disfarce e embranquecimento de si para se ver consagrado: foi fundador da Academia Brasileira de Letras e seu primeiro presidente. Contemporâneo a João do Rio, Machado bateu-se em campanha contra a entrada do “mulato, homossexual, gordo e extravagante” à respeitável entidade, sob a alegação de sua “torpeza moral.” (GREEN, 2019, p. 110) Aliás, nos parece que James Green concordaria, em parte, com a estratégia que identificamos em João do Rio para seguir escrevendo sobre o que queria, vestindo-se como queria, traduzindo e divulgando a obra de Oscar Wilde, por exemplo.

João se vestia impecavelmente, com trajes elegantes que incluíam chapéu, monóculo e bengala. [...] Ao mesmo tempo que João do Rio representava à perfeição o papel de janota sofisticado e europeizado, ele mantinha discrição sobre sua vida privada no Brasil. (GREEN, 2019, p. 112)





Talvez a preocupação de João do Rio com a circunspeção pessoal no Brasil possa explicar como um fresco assumido, que se enquadrava em todos os estereótipos vigentes do janota efeminado, conseguiu se elevar aos mais altos patamares da sociedade brasileira. Desde que João do Rio louvasse e reproduzisse as normas valorizadas pelas classes altas, continuava o queridinho da elite. (GREEN, 2019, p. 113-114)

Embora Green identifique a consciente reserva sobre a vida pessoal do escritor no Brasil, mesmo ostentando a indisfarçável indumentária dândi/janota (um dos aspectos da estratégia que aqui defendemos como modo consciente de existir de João do Rio), o historiador norte-americano julga que o escritor brasileiro louvou e reproduziu “as normas valorizadas pelas classes altas”. Este ponto buscamos colocar em xeque, e esperamos ter deixado visível, ao revelar as ironias e a distorção de foco que o dândi tropical promoveu em camadas veladas nos subtextos ao longo de toda sua obra. Viveu sob a égide de uma sociedade que se aburguesava, buscou notoriedade e reconhecimento (que alcançou, em alguma medida) nesta sociedade (mesmo a negando, em certa medida, com a adesão ao dandismo e decadentismo): um sujeito e as contradições de seu tempo como estratégias de existência.

Sua produção entrelaça gêneros contaminando uns aos outros: o olhar do repórter curioso, investigador; as recorrentes personagens “fofoqueiras” da alta burguesia são elementos do escritor e estão promiscuamente ligadas na produção de “crônicas/contos/peças dramáticas” que se misturam e confundem. O espaço da cidade é palco/cenário para a deambulação marcada pela dissidência do seu olhar: dos espaços da Praça do Rossio, dos subúrbios escuros e “mal frequentados” transita até os salões, por exemplo.





Se acusado hoje de uma obra ou condução existencial “demasiado conivente ao padrão heterossexual”, em sua época, a estratégia de João do Rio nos parece que era de sobrevivência em, como já afirmamos, manter sua vida sexual-afetiva discreta no solo brasileiro; talvez como fez também Machado em relação à sua condição racial (permitindo-se “embranquecer” e assim se perpetrar na canonização literária brasileira).

A escolha pelo estilo dândi, pelo olhar vagante e perspicaz ao que se deseja velar e o decadentismo pelo viés da ironia geram, em João do Rio, o perfeito proliferador de um olhar dissidente a partir das brechas (das ruas, do submundo obscuro das cidades – inclusive entre as elites) e isso produz uma dissonância, outro diapasão para o princípio do século XX, quando um gay notório consegue ser alvo de rechaço e de reconhecimento ao mesmo tempo e em proporções que o consagraram na história cultural do país (e fora dele até).



REFERÊNCIAS:

BARRETO, Paulo. “A Bela Madame Vargas”. In: *Teatro de João do Rio*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.293-482.

BARRETO, Paulo. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

BARRETO, Paulo. “Duas criaturas”. In: *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p.59-74.

BARRETO, Paulo. *Impotência*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018.

BARRETO, Paulo. “O bebê de tarlatana rosa”. In: *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p.153-164.

BARRETO, Paulo. “O Carro da Semana Santa”. In: *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p.255-268.

BENJAMIN, Walter *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, v.3).

BRAGA-PINTO, César. “Sexualidades extra-vagantes: João do Rio, emulador de Oscar Wilde” in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n° 35, 2018. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/494/521> (consulta em 26/04/2021).

COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2019.

PERILLO, Symphrônio. *A Casadinha*. O Rio nu. 7, 11, 14, 18, 21 fev., 1903.

SOUZA JR., José Luiz Foureaux. *Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2019.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.



Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





AS VITRINES DE JOÃO DO RIO DJALMA THÜRLER

CENA ÚNICA/ SALA DE CONFERÊNCIA/ INTERIOR/ NOITE.

JOÃO:

Quando eu nasci, uma anja torta, uma
travesti arruaceira, dessas que vivem na
noite me disse: Vai, Jão! Ser *flâneur* na
vida. E eu fui,

rapazola imberbe,
vestido todo de branco,
de chapéu de palha e
lenço encarnado ao pescoço,

fui curtir como ninguém as ruas do Rio de
Janeiro.

Aliás, foi o Sérgio Augusto que afirmou em
2009, me descreveu sem papas na língua
que eu era uma bicha gorda, mulata,
epicurista, comilã, a dândi da Rua do

83





Ouvidor, a pândega infame que curtia como ninguém a alma encantadora das ruas do Rio de Janeiro.

Eu, João do Rio, a mais famosa discípula de Oscar Wilde no Brasil, tradutora e propagadora tanto de suas maneiras como de suas ideias.

E do Rio de Janeiro o Sérgio Augusto entende bem, há pouco tempo, se não me falha a velha memória, versou sobre as chanchadas brasileiras nos governos de Getúlio a JK. Bom, eu saí de cena antes, em abril de 1921, aos 39 anos de idade, na flor da minha juventude, rodeada de todos os aparatos materiais, ideológicos e sociais da vida nas grandes cidades... mas não fui para o céu, [RISOS] ouvi dizer que nenhuma das minhas amigas estaria por lá.

Um indesejado infarto, fulminante, dentro de um táxi que me conduzia do Catete à redação do jornal me levou. Quando eu fechei os olhinhos para orar, as palavras que evocariam Deus fugiram e, in-fe-liz-mente, não pude presenciar em carne e osso todo o esplendor das comédias musicais da Atlântida, mas fico mais confortável em saber que muito do que se produziu





naqueles estúdios da Rua Visconde do Rio Branco, teve pitadas do que nós fizemos no comecinho daqueles acelerados tempos de transformações vividas pela Capital Federal, nos primórdios do século XX que, mui esnobemente, chamávamos de *belle époque*.

Para alguma alma perdida estou falando das ruas de um Rio de Janeiro muito diferente do atual que estimulou em demasia o meu estro criativo e que, d'alguma forma, também aguçou minha sensibilidade etnográfica, o que me permitiu capturar várias personagens que erravam pelos espaços de extravagâncias nas ruas do Rio de Janeiro, de onde pululavam dândis, aristocratas exilados e atrizes devassas, afinal, como cantou o Chico Buarque, aquele homem lindo que eu não tive o gozo em conhecer, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, à sua maneira, cada ribanceira é uma nação.

E foi essa dimensão urbana, essa diversidade excitante e exuberante que eu transformei no meu principal motivo, único e inesgotável, por isso minha imagem pública maneirosa e





adamada, malandra, vadia e vagabunda era uma alegoria do *ethos* da metrópole, minha figura era parte da paisagem social da *belle époque* carioca. Devo confessar que, sem dúvida alguma, há entre mim e essa cidade uma tal afinidade que, fica difícil pensar em um sem associar à imagem do outro: eu tinha que ser o João... do Rio.

Eu sei que um pouco de sinceridade é algo perigoso, e muita é absolutamente fatal, mas essa simbiose, no começo, me atrapalhou um pouquinho profissionalmente, é verdade. O Antonio Candido, que chegou pelas bandas de cá em 2017, disse que eu era uma jornalista adandinada, que procurava usar a literatura para ter prestígio na roda elegante [RISOS], mas não era isso, eu lá precisava desse artifício? Eu era cronista, jornalista, contista e romancista, além de dramaturga. Eu não queria prestígio, aliás eu não queria falar do Brasil, queria ao contrário, o Brasil amiudado, minúsculo, disperso pelas ruas.

Neste momento, o grito do Figueiredo Pimentel: “O Rio civiliza-se” parecia sintetizar o sentimento de realização da utopia então prevalecte naquele momento de desodorização da cidade,





porque apesar de já viver sob o comando de republicanos, o Rio ainda era a mesma cidade colonial de 1801. Sem tirar nem por—suja, atrasada e fedorenta.

Era preciso, urgentemente, imprimir uma feição moderna ao Rio de Janeiro, bem ao gosto europeu, ou mais especificamente, ao gosto parisiense, tão em voga naquele momento, tarefa essa que coube ao Rodrigues Alves, em 1903.

Por isso falar de Paris tornou-se obrigatório em todos os estudos sobre esse tempo e, claro, sobre a modernidade e, conseqüentemente, sobre modernismo brasileiro, movimento que eu, infelizmente, não pude testemunhar, mas eu mesmo estive em Paris pelo menos duas vezes, em 1909 e 1911 e o seu cosmopolitismo...

Ahhh era mesmo fascinante, mas a minha visão foi diferente da de Baudelaire, que era um poeta que habitava a cidade de Paris,

A minha visão, não, era apenas a de um visitante estrangeiro e, como tal, só me foi possível sucumbir às fantasmagorias do espaço e delinear alguns elementos da modernidade que pu-lu-la-vam daquelas ruas:





a experiência urbana,
a velocidade,
a multidão,
a *flaneurie*,
o comércio das mercadorias,
das pessoas convertidas em mercadorias,
da novidade em oposição a utilidade...

De fato, a geografia do modernismo é em grande parte urbana e parisiense.

E, assim, o Rio, cidade nova — a única talvez no mundo — cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras.

Todas essas transformações precisavam ser vistas em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos, o Brasil precisava demonstrar ao mundo que era templo da modernidade nesta cidade dos trópicos.





E coube ao Pereira Passos essa tarefa de modernizar a cidade, torná-la atraente aos olhos europeus. Passos, que era engenheiro e tinha estudado na École des Ponts et Chaussées de Paris e frequentado cursos na Sorbonne e no Colège de France foi nomeado prefeito do Rio de Janeiro.

Foi ele quem começou a maior fuzarca que essa cidade já viu, um quebra-quebra, um rebuceteio, um verdadeiro *bota-abaixo* e tudo, literalmente tudo, que pudesse comprometer, de alguma forma, a nova paisagem urbana foi posto abaixo:

velhas propriedades,

reles casarios,

cortiços,

e até casas comerciais, como o antigo Mercado Municipal, foram destruídos.

Claro que gerou uma onda de protestos e revoltas daqueles que eram varridos do centro e, literalmente, jogados na perifa da Capital. Eu mesmo na minha coluna “Cinematógrapho”, da Gazeta de Notícias, critiquei a perversidade das demolições, protestei, especialmente contra a demolição do velho Mercado Municipal, talvez tenha sido o registro das





minhas primeiras reações de perplexidade e insatisfação diante das evidências de exclusão social.

Será que ninguém percebia a sua política exclusivista, que a sua tarefa era a de gentrificação para que o Rio de Janeiro se apresentasse como uma cidade cartão-postal da *belle- époque*, onde não aparecesse, a turvar a imagem, o Brasil pobre, o Brasil negro, o Brasil mulato?

Para as autoridades, essa população extremamente pobre que se concentrava em antigos casarões do início do século XIX, localizados no centro da cidade significava uma ameaça permanente à ordem, à segurança e à moralidade pública. Por essa razão foram proibidos os rituais religiosos, cantorias e danças associadas às tradições negras e, portanto, à feitiçaria e a imoralidade.





Devemos levar em conta que as constantes demolições e as inúmeras construções transformaram a cidade do Rio num gigantesco canteiro de obras:
as ruas cheias de poeira,

O pó em turbilhão redemoinhava em dança-louca por toda a cidade.

Neste torvelinho, ninguém mais sabia onde começavam ou acabavam as ruas ou avenidas,
onde moravam os amigos,
o lugar certo da farmácia,
da quitanda ou do açougue.

A derrubada dos cortiços obrigava a um verdadeiro êxodo da população pobre para os bairros mais afastados ou para os cismos dos morros onde iria aumentar as “favelas”, uma verdadeira diáspora.

Eu não tive a chance de avisá-los que a cidade se tornara um vão escuro. Os letreiros coloriam o que a grande cidade rejeitou.

Tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, eu, agora, catalogava e





coleccionava. O fato é que ninguém conseguiu parar essa máquina necropolítica.

E foi assim que o estilo *art-nouveau* da capital francesa começou a erguer-se nos quatro cantos dessa cidade. Novos e velhos edifícios passaram a ter a cara de Paris, [vide o nosso Teatro Municipal] e mesmo os prédios mais antigos tiveram as fachadas modificadas, tudo em nome da tão aclamada modernização, que teve como símbolo maior a larga e iluminada Avenida Central inaugurada em 1904, que dera lugar àquelas ruelas estreitinhas e imundíssimas.

Daí para frente, o Rio – imagem e semelhança de Paris – começou a receber mais pessoas interessadas em apreciar a beleza da cidade e um *five o'clock tea* na Confeitaria Colombo passou a ser um dos programas mais charmosos e disputados da cena carioca. Na época da inauguração do Teatro Municipal, em 1909, o Rio já era considerado por muitos a ‘Cidade Maravilhosa’, muito por causa do livro homônimo do meu amigo Coelho Neto, que era uma série de crônicas sobre o Rio de Janeiro. Não cheguei a ver, mas soube pela Aurora Miranda que em 1934, ela acabou consolidando essa antonomásia com a gravação da marchinha de André Filho.





[ENTRAAMÚSICA“CIDADEMARAVILHOSA”
NA VOZ DE AURORA MIRANDA. JOÃO
ACOMPANHA CANTANDO JUNTO]


*Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil*

*Berço do samba e de lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente*

Ah, eu posso resistir a tudo, exceto à tentação
e aos encantos da nova São Sebastião:
o automóvel,
o fonógrafo,
a luz elétrica,
o cinema e o
telégrafo passam a fazer parte do cotidiano
do carioca que, diante da vertiginosa
transformação, se sente extasiado.

Agora, a velocidade e o movimento
seriado ditavam o novo ritmo da cidade
e, por consequência, da nova sociedade
que, aliás, assim como a cidade, veste-se
elegantemente à moda parisiense para
prestigiar eventos artísticos e culturais que,
em muito, nos lembram a *culture française*.





Íamos aos salões da alta sociedade, aos clubes e aos teatros com colarinho altíssimo, fraque de lã assinado por Almeida Rabelo ou Raunier, camisa da Casa Coulon ou da Casa Dol, colete, luvas, cartola ou chapéu-coco, bengala e monóculos,

todos esses indispensáveis para a elite que não abria mão do luxo, da elegância e do desconforto das grifes francesas, pois elas significavam a expressão máxima de *status*, pasmem, tudo isso no verão carioca, onde a temperatura nunca era inferior a 30 °C.

[JOÃO RI DA SUA PRÓPRIA IRONIA. PAUSA. BEBE UM *DRINK*.TRANSIÇÃO]

Talvez, de todos aqueles adjetivos elencados pelo Sérgio Augusto, o que melhor me caiba, me defina, seja mesmo o de *flâneur*, esse personagem *passe-partout* que vive a metrópole como espetáculo, como um processo de apropriação, registrando ao vivo as sensações urbanas, uma pessoa que caminha pela cidade em busca de sensações



frescas, sempre novas, com o propósito
de ex-pe-ri-men-tar todas as sensações
que os seus deslo[u]camentos podem
proporcionar. O *flâneur* persegue algo, que
ele próprio não sabe o que é;

procura,
olha,
examina,
passa à frente,
vai suavemente,
faz desvios,
marcha, e
nunca chega ao fim.

Porque a personalidade de uma cidade é
adquirida gradualmente,
moldada por acidentes,
oportunidades sucessivas e
momentos propícios,
através de encontros, visitas, viagens e
vadiagens,
a poesia da cidade só é trazida à vida através
dos pés do *flâneur*.

As ruas e a cidade foram a matéria prima
de meus escritos, palco da minha vida e da
minha obra e que me permitiu a prática
mais excitante: a arte de flunar,

Porque eu já disse isso, para compreender
a psicologia das ruas não basta gozar-lhe as





delícias do luar, [não, não], é preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível,

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia e à noite, meter-se nas rodas da população,

admirar o menino da gaitinha ali na esquina,
(...)

depois de ter ouvido os diletantes aplaudirem o mau tenor do Lírico numa ópera velha e má (...),

talvez seja vagabundagem, talvez.

Flanar é a distinção de perambular com inteligência.

E nessa *flanérie*, eu colecionava tudo o que a crua realidade carioca expunha:
a rua crispada de surpresas,
as paixões,
os movimentos e a
desordem,
as personagens perigosas,





os presídios,
as favelas,
o comércio de ópio,
a prostituição,
a miséria,

tudo sempre à noite, onde são mais densas
as sombras, as luzes mais vermelhas, as
figuras maiores.

Esse era o meu teatro, uma mímese,
um espelho irônico da trama heterossexual
republicana encenada no palco-cidade, o
grand monde carioca,

todas essas personagens desfilando pela
“Frívola City” da virada do século...

Reparem, foram a remodelação urbana,
achegada do progresso
que fizeram surgir entre nós a necessidade
de encenar a imagem de um Brasil atraente
aos olhos do resto do mundo,
tudo era fantasia,
máscara e
pose,

a Capital que inventa um Brasil com
fisionomia europeia é, ela mesma, uma
invenção.





Ah, não me venham com balela de que pose é uma expressão inventada pelo Ryan Murphy, essa bicha incrível de Indiana que tem revolucionado a TV, pelas deusas!!!

Isso nós já fazíamos nos andaimes das escadarias do Municipal mesmo antes dele inaugurar, meu amor. Minha amiga Wilde já teria dito que ser natural é a mais difícil das poses, além do que uma cidade é uma língua, um sotaque.

Então não foram apenas em meus textos escritos para o teatro como

“Última noite”, “Eva”, “Que pena ser só ladrão”, “Encontro”, “Um chá das cinco” e “A bela Madame Vargas” que eu fazia teatro.

Muitas vezes era fora deles, fazendo *footing* nos cafés e bulevares famosos, por exemplo, nas récitas no Teatro Municipal, gozando de o incomparável privilégio de poder ser eu mesmo e outrem.

Esta miragem tropical de Paris que se tornou o Rio de Janeiro, assenta ela mesma o teatro e coloca em relação dialética elementos opostos:





o interior e o exterior,
o dentro e o fora,
o centro e a periferia,
a vitrine e o escombros,
o privado e o público

o que provocava um curto-circuito na linguagem.

Mas reiterávamos o tempo todo que o tema da nossa *mise-én-scene*, do nosso teatro era: Não é sempre que se é convidado para uma festa que se tem um lugar à mesa. E qual seria a sensação quando esse convite é depois retirado? Olhem para o mundo em que vocês vivem. Muitos de nós pensávamos que tínhamos conseguido, mas não. Uma doce ilusão, *babys*, nossos direitos são agora mais frágeis do que nunca. [PAUSA. BEBE.]

Em toda a minha vida, eu só escrevi o que realmente queria ler,
o esplendor e o inferno,
o vício e a graça...
pelo que inevitavelmente tinham personagens que me excitavam e que tanto exaltei.

Escrevi para a minha amada São Sebastião do Rio de Janeiro,





para a minha família de maricas,
prostitutas e
travestis,
para mim próprio,
para todos que estavam às margens.

Para tanto era preciso penetrar o coração da cidade, compreender-lhe os segredos sutis, agir com a infinita ternura e também uma paciência às vezes desesperadora. Era preciso roçar a cidade sem ser dissimulado, acariciá-la sem pensamentos ocultos, porque a cidade se descobre passo a passo.

Nessa atmosfera de agitação e turbulência e, claro, alguma embriaguez, nessa Babilônia sedutora que se transformou o Rio de Janeiro, marcada por invencionices definitivas, modificaram-se radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas, o que expandiu as possibilidades de experiências, a destruição de barreiras morais, os laços pessoais...

Isso fez com que eu me interessasse pela faceta mais carnal das urbes que, para além dos transeuntes, revelava indivíduos que agiam cada vez mais conforme os novos modelos de interação o que, evidente, envolvia





sacudir urtigas do desejo,

conspirar contra o aparato normativo que pretendia regular e higienizar a sexualidade através de uma nova performance de identidade,

expor comportamentos não-normativos e amores avessos à natureza, claro, me refiro à ideia de que a natureza é uma invenção.

A vida era um ensaio, um ensaio, uma prática aberta às estratégias disciplinares e higiênicas da República.

E eu fui afrontosa às políticas familiares do Estado... e a minha voz de navalha recortava no ouvido dos espectadores, perversas caricaturas.

Em resposta à minha vontade de acanalhar a poderosa moral vigente, eu ativei o vilão das paixões perversas, temperei os meus textos com espasmos de uma sexualidade insubmissa, expus confidências de libertinos, relações ilícitas, o cortejo do prazer gratuito e seus desvios intoleráveis, as condutas improdutivas dos habitantes do submundo, revelei alcovas movediças,





práticas desertoras da obrigação de
resposta ao princípio da procriação.

Eu convoquei com a minha pena todos os
manequins trágicos que acendem o desejo
na forma da noite,
o polvo da luxúria, porque tudo na vida é
luxúria.

Sentir é gozar, gozar é sentir até o espasmo.
Nós todos vivemos na alucinação de gozar,
de fundir desejos, na raiva de possuir.
[RISOS]

Se por um lado eu incorporei
essa experiência trágica,
esses traços desmoralizantes,
brindando o ócio e o prazer,
o supérfluo e o inútil,
por outro, formulei um elenco formidável
de denúncias sociais...

e que de danem aqueles que diziam que eu
não passava de uma *dandy* decadentista!
Não perceberam que isso era apenas uma
máscara, um disfarce para eu flanar pelos
bastidores, pelos *bas-fonds* da *belle époque*
em busca de uma cidade de escombros,
orientando-me na cartografia dos becos
sem saída, pelas quebradas,



pelos labirintos apinhados de entulhos
humanos,
de restos indesejáveis,
o subterrâneo da República!!

[OLHA PRA O RELÓGIO]

Já é tarde, já vai *five-oclockizar* e eu não
devo me aparentar nostálgico das épocas
decadentes mais do que o tolerável,
desculpem pelo excesso.

Por fim, gostaria de agradecer.

Essas palavras não podem verdadeiramente
expressar a minha gratidão e apreço por
aqueles que ouviram atentamente minhas
extravagâncias,

algumas sem escrúpulos nem reticências,

mas mesmo assim, minhas extravagâncias,

cínicas tais como os jovens libertinos que
divulgam os pecados das suas amantes e as
singularidades das mulheres alheias.

Também falei numa tentativa de filosofar a
despeito da catequese colonial.

Há mais o que aprender nas ruas e nas
esquinas do que certas filosofias podem
sonhar,



é filosofia com os pés e, por favor, filosofia
alegre. [GRITA PARA FORA] Garçon!!!!
[MÚSICA]

Um brinde ao Uáioudi, meu perverso
favorito

Daqui fico contemplando a Baía de
Guanabara que insiste em me sussurrar as
obsessões ocultas dessa cidade que eu tanto
amei. Amo todas as suas degenerações
escondidas, suas loucuras mascaradas,
inversões, vícios, taras e podridões que se
desafivelam, escancaram, rebolam e sobem
no vai-e- vem da tua maré.

Que Deus me dê morte longa para continuar
ouvindo as coisas bonitas que saem das
tuas esquinas.









SOB O
SIGNO
DE
JOÃO
GILBERTO
NOLL





Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





PULSAÇÕES NOLL

LUIS ALBERTO BRANDÃO

Neste ensaio, abordo a obra de João Gilberto Noll mediante dois prismas principais, articulados entre si: um prisma de questões críticas suscitadas pelo conjunto de seus livros; e um prisma pessoal, que leva em conta os vínculos que estabeleci com o indivíduo e a figura pública do escritor. Pelo primeiro prisma, destaco sobretudo as formas como Noll buscava transpor os muitos tipos de limites da linguagem. Retomo questões que levantei em outros trabalhos, especialmente em “Espaços-limite”, capítulo dedicado ao Noll em meu livro *Teorias do espaço literário*, e em eventos que contaram com a participação do próprio Noll. Pelo segundo prisma, revisito algumas das aberturas pulsionais (afetivas, existenciais, estéticas) e reflexivas (críticas, teóricas, históricas) geradas pelo caráter híbrido, coletivo e experimental do meu livro *Canção de amor para João Gilberto Noll*, no qual essas aberturas não se dissociam. Este ensaio faz parte de pesquisa desenvolvida com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

109



Prólogo: na pele de João, uma canção secreta

No último conto do livro *A máquina de ser*, de João Gilberto Noll, o protagonista narra um espetáculo teatral inspirado no episódio bíblico da Última Ceia. Muito significativamente, o conto se intitula “João” e se encerra — e encerra o livro — com as seguintes palavras:

Dessa vez o homem a quem eu seguia arrotou azedo. Sim, ele estava bêbado, era bom que eu lembrasse. Era bom que eu lembrasse que eu deveria levá-lo para casa. Lá chegando eu deveria quem sabe segurar sua testa enquanto ele vomitasse sobre o vaso sanitário. E que depois eu o pusesse na cama e limpasse com uma toalha úmida os vestígios da bÍlis no seu queixo. E que depois eu sáísse para procurar em alguma banca o jornal na madrugada, já contendo a crítica do espetáculo. Era assim naquele tempo: o comentarista corria para a redação para dar seu veredicto antes do galo. O que diriam dessa versão do mito escrita a quatro mãos? O que diriam do meu desempenho na pele de João? Que mais diriam do espetáculo..., hein? As bancas ainda fechadas... Eu ia esperar..., no bafo quente das ruas... Sim, por enquanto eu entrava num banheiro público para urinar, relendo pela enésima vez as palavras porcas na parede, lambuzadas de certa matéria esquiva, morna ao apelo dos meus dedos dedilhando essa canção secreta... essa aqui dentro que não quer sair... essa afinal, assim... (NOLL, 2006, p. 155)

Pulsações da obra

Nosso João, o Noll, publicou ao todo dezoito livros, o primeiro, em 1980, e o último, em 2012. Desses dezoito, doze são classificados como romances — que podem ser subdivididos em dois grandes grupos: os romances densos e os rarefeitos, ou novelas — , três como conjuntos de contos — sendo





um deles de minicontos — , e três como literatura juvenil. Entretanto, nunca é demais enfatizar que o trabalho do Noll desafia os parâmetros tradicionais de classificação em gêneros literários.

Quando alguém que nunca leu o Noll pede que eu recomende por onde se iniciar nesse singularíssimo universo, pergunto — meio brincando, meio a sério — qual é o grau de espanto que essa pessoa está disposta a experimentar. Se a intenção é evitar o risco de um espanto tão violento a ponto de afastar o leitor iniciante, os volumes de contos são uma boa opção, especialmente o primeiro livro, *O cego e a dançarina*, um clássico da literatura brasileira. Como os textos são curtos, e bem diferentes entre si, o leitor pode ir se concedendo pausas para que os impactos sensoriais e intelectuais sejam assimilados, pelo menos em parte.

Outra boa alternativa é a trilogia de livros lançados, em 2009 e 2010, sob a chancela de “juvenis”, sobretudo *Anjo das ondas*. Esse livro, que narra a trajetória de um protagonista adolescente no limiar da vida adulta, é especialmente cativante, sem abrir mão da complexidade das outras obras do Noll. Na verdade, descobre e explora complexidades específicas nessa experiência de iniciação.

Quando me perguntam se, entre esses dezoito livros, possuo um ou outro favorito, respondo — meio convictamente, meio hesitantemente — que sim, mas que não sei se minha escolha se deve às especificidades de determinado título ou à minha história pessoal com o que ele representa.

Assim, considero *Acenos e afagos* um marco não apenas da obra do Noll, mas de toda a literatura brasileira. Em uma enquete realizada com vinte críticos e pesquisadores em 2015 pelo jornal literário *Cândido*, intitulada “Os livros mais emblemáticos dos





últimos 20 anos”, meu voto e meu arrazoado foram para esse livro do Noll. Afastando-se da verve mais rarefeita de outros romances — como *Rastros do verão* —, *Acenos e afagos* investe numa densificação narrativa extrema. Nesse sentido, é uma releitura radical do primeiro e fortíssimo romance do Noll, *A fúria do corpo*. Mas talvez essa minha predileção tenha mais a ver com o fato de que *Acenos e afagos* foi o principal foco da conversa pública que tive com o Noll em 2008, no Fórum das Letras de Ouro Preto, conversa que me motivou a escrever e publicar um longo ensaio em meu livro *Teorias do espaço literário*.

Caso semelhante ocorre com *Solidão continental*, seu último e pungente livro, tema de uma mesa que conduzi com o Noll em 2012 na mesma Ouro Preto, cidade que ele amava. Pensar nas inúmeras qualidades desse livro, que corajosa e perturbadoramente aborda diversas formas de solidão e decrepitude, significa também lembrar das muitas emoções de uma noite chuvosa de domingo em que o Noll, no palco do Cine Vila Rica, foi ovacionado no encerramento do evento.

Tendo sempre a também citar *Mínimos, múltiplos, comuns*, por seu caráter ao mesmo tempo microscópico e monumental, pela razão de que o livro cria uma cosmogonia inteira, vigorosa, simultaneamente lúcida e alucinada. Mas talvez meu chamego especial com esse livro exista porque fui convidado pelo próprio Noll a escrever o texto de orelha da segunda edição, o qual começa assim:

Frio na barriga. É a sensação que tenho agora, escolhendo, descartando, apalpando palavras para dizer algo sobre este volume colossal. Tudo na obra de Noll é vasto. Em cada livro ele experimenta diferentes formas de vastidão: ora a densidade, ora a rarefação narrativa, cenas recorrentes, o desenho rítmico e melódico do verbo, a inquietação existencial. Mas em





Mínimos, múltiplos, comuns a magnitude impressiona, pois está em jogo uma vastidão de vastidões. Por isso o frio na barriga. (BRANDÃO, 2015, orelha)

Entretanto, como deixar de citar *Bandoleiros*, *A céu aberto*, *Harmada*, *Lorde*? Em termos de pulsação literária, todos os livros do Noll são, sem exceção, poderosos.

Pulsações de limites

O que mais me fascina na obra do Noll é a sensação de atordoamento gerada por seus textos. São experiências de leitura intensas e desconcertantes. Porém, é comum que o leitor tenha dificuldade em detectar com precisão o que é que produz o efeito de intensidade e de desconcerto. Acredito que o efeito se deve à conjugação de três fatores, todos eles relativos a limites ou à relação entre eles.

O primeiro fator é uma impressionante depuração de linguagem. O domínio da escrita é absoluto. Não se trata, porém, de um domínio protocolar, convencional. Pelo contrário, a intimidade com as palavras é tão forte que elas ganham uma espécie de elasticidade extra, de dimensão expandida, jamais soando mecânicas ou triviais.

No texto “Primórdios do romance”, do livro *Canção de amor para João Gilberto Noll*, realizei um experimento que demonstra essa dimensão. Selecionei e aproximei, numa mesma página, a frase inicial de oito romances do Noll, chamando atenção para o fato de que elas compõem uma narrativa ao mesmo tempo coesa e surpreendente. Essa narrativa — ou metanarrativa, ou narrativa potencial — começa com “Aqui ninguém me vê.” (NOLL, 1993, p. 05), frase vertiginosamente ambígua que abre o romance





Harmada. E se encerra com “O meu nome não.” (NOLL, 1981, p. 09), afirmação pela negativa que abre o romance *A fúria do corpo*, frase também polissêmica e que pode ser considerada uma espécie de mote existencial da geração literária de que o Noll foi um dos representantes máximos.

O segundo fator é que os universos ficcionais criados por essa linguagem pulsante não se deixam enquadrar em fronteiras nítidas. Mesmo as categorias consideradas elementares — como espaço, identidade, tempo, corpo — podem ser e frequentemente são problematizadas. Mas a criação de um universo aberto à desmesura, capaz de ultrapassar circunscrições, jamais se dissocia inteiramente de um campo de referências compartilhado com o leitor — eis o terceiro fator. A literatura do Noll é sempre muito legível, jamais é hermética. A radicalidade se dá não pela ruptura ou pelo confronto direto, mas por uma espécie de aliciamento em que o leitor é pacientemente conduzido por vias que vão se revelando cada vez menos familiares, cada vez mais estranhas — e fascinantes —, no limite do insondável.

Um exemplo bastante didático dessa condução ao mesmo tempo aliciante e perturbadora é justamente *Acenos e afagos*, romance que tira partido das convenções desse gênero e, simultaneamente, subverte-as. O livro possui os ingredientes de um romance vigoroso, sobretudo o foco na complexidade identitária, nas formas de percepção de mundo, nos processos de mudança a que os sujeitos estão expostos. Porém, se tudo ali é desde sempre convulsivo, intensamente atordoante, há também um efeito de progressão do atordoamento, como se não existissem limites para o aumento de intensidade das convulsões. Categorias elementares da identidade — vivo e morto, corpóreo e incorpóreo,





humano e animal, masculino e feminino, individual e social – são transgredidas. O lastro realista é levado à desintegração, sem deixar de produzir, paradoxalmente, a sensação de outro tipo de realismo: sem corpos, sem tempos, sem espaços. Uma espécie, talvez, de (anti?) realismo da escrita (da voz)?

Em *Acenos e afagos* e em outros romances do Noll, as transformações que dilapidam a unidade do sujeito — ou a possibilidade de *haver* sujeito — atingem também a unidade da obra. O romanesco se desdobra e se dissolve em experiência especulativa livre, indecível, repleta de indeterminação. Aberto à radicalidade poética da linguagem, o romance não mais se reconhece como tal.

Pulsações ao vivo, pulsações musicais

Noll criou uma persona pública intimamente vinculada ao universo ficcional de sua obra. É como se ele fosse um de seus personagens, o que significa que ele assumia uma postura enigmática, quase impalpável, quase evanescente, embora sempre muito cordial, tocante, profundamente carismática. É como se ele assumisse uma fragilidade limítrofe, a qual, paradoxalmente, é convertida em vigor — exatamente o que se passa com seus personagens. É como se ele fosse um ponto de interrogação vibrando diante do público.

Acabei de afirmar que Noll “assumia uma postura”, mas essa expressão talvez não seja muito adequada, pois em suas aparições públicas era impossível distinguir o que era intencional, planejado, e o que acontecia espontaneamente, como expressão genuína. Tal separação também é contestada o tempo todo em sua obra.





O que interessa, o que fascina são os rituais: o modo como os sujeitos se deslocam — assim, o frequente tema da deriva, da deambulação —, o modo como interagem — por isso, a força e a efemeridade dos encontros, dos vínculos identitários, da sexualidade —, a própria linguagem sendo compreendida e utilizada conforme um viés ritualístico. Suas apresentações públicas também possuíam esse caráter de ritual, sobretudo pelo uso peculiar que o Noll fazia da voz — andamento, timbre, expressões faciais e corporais.

No limite entre a escrita e a voz: assim também a obra do Noll. Independentemente do gênero literário utilizado para classificar seus livros, todos são definidos como prosa, ou ficção em prosa, ou narrativa de ficção. Mas nunca é demais lembrar que toda prosa é musical, no sentido de que todo texto composto de palavras possui ritmo e melodia, especificidades timbrísticas e harmônicas. É claro que boa parte do que se produz em prosa não se dedica a tirar partido desse elemento constitutivo da linguagem verbal. Textos não literários procuram, inclusive, negar ou esconder tal elemento. Mesmo em certo tipo de prosa literária, que prioriza os universos ficcionais suscitados pelo texto, costuma ser dominante a busca de uma linguagem que atue como mero veículo de cenas e ideias.

A prosa do Noll vai na direção oposta: assume explicitamente a paixão pela espessura – e rarefação – da linguagem, pela força sensorial, pulsional das palavras. Assume, pois, a vocação poética da prosa. Não se trata, é claro, de abdicar da complexidade do que ocorre no plano na fabulação. Pelo contrário, trata-se de ampliar tal complexidade por meio dos muitos efeitos de vibração sensível que as palavras disponibilizam. Noll é, pois, sim, músico. Um grande músico de nossa literatura. Certamente, um dos nossos mais vigorosos, ousados e brilhantes músicos.



Pulsações de leitura

As pulsações mencionadas acima — pulsações da obra, de limites, ao vivo e musicais — se encontram com outras pulsações de leitura no projeto “Canção de amor para João Gilberto Noll”, que gerou o livro homônimo, publicado no final de 2019 pela editora Relicário, um dos produtos da pesquisa intitulada “Conceitos de obra, espaços literários e transartísticos”, por mim desenvolvida com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Trata-se de um projeto experimental que alia crítica literária, depoimento histórico e afetivo, elaboração criativa — poética e ficcional — e veiculação pública por diversos meios, como performances presenciais, postagens nas redes digitais, convites a outros pesquisadores e artistas, publicações em periódicos. Uma das metas principais da pesquisa é simultaneamente constituir uma “obra” — ou melhor, uma “obra em processo” — e discutir as ambivalências de tal noção e dos modos consolidados de produção — ou autoria —, recepção — ou leitura e leitura crítica — e interferência nos campos acadêmico e artístico.

Originalmente, o projeto era individual, uma “canção solo” para homenagear o Noll em um evento ocorrido em 2017, ano em que ele faleceu. Mas como tal apresentação, que incluía alguns elementos performáticos, foi acompanhada, antes e depois, de postagens em redes sociais da internet, recebi várias manifestações de pessoas que amavam a obra do Noll e queriam expressar o quanto ela havia sido importante em suas vidas. Percebi, então, que o projeto tinha uma clara vocação coletiva. Era necessário, pois, que ele se abrisse, expandisse seus limites.



Os convites aconteceram em função do alto grau de afinidade que algumas pessoas demonstraram com a proposta. No livro, as participações especiais são, basicamente, de três tipos. Há depoimentos de pessoas que conviveram de perto com o Noll — editores, amigos — ou com sua obra — pesquisadores, leitores entusiastas. Há criações livres, experimentos visuais e escriturais feitos por gente de diversas áreas e artes, inspirados na obra e na figura pública do Noll, dialogando com ambas, buscando incorporar algo de sua radicalidade e de seu poder de atordoamento.

Finalmente, há um trabalho de memória literária, infelizmente ainda pouco valorizado no Brasil, mesmo entre os organizadores de eventos culturais. Descobri, consternado, que os registros de áudio e vídeo das longas conversas públicas que tive com o Noll haviam se perdido. Por outro lado, ganhei dois valiosos presentes, que incluí no livro: duas extensas entrevistas inéditas com o Noll, que chegaram às minhas mãos por causa do interesse despertado pelo projeto e da generosidade dos entrevistadores.

Assim, *Canção de amor para João Gilberto Noll* acabou se tornando uma espécie de constelação de nomes, trabalhos e possibilidades, constelação da qual cada leitor pode compor o seu próprio desenho.

Epílogo: pulsações deste meu corpo de João

Encerro este ensaio com uma passagem do *Livro-Canção*. No texto intitulado “Este meu corpo de João”, a voz narrativa por mim criada, sem esconder sua natureza abertamente hipotética, penetra no corpo do escritor, um escritor que assina João, um corpo também explicitamente hipotético, o que não significa



menos intenso, nem menos capaz de gerar sensações. Essa voz mobiliza, indaga e desdobra esse corpo, esse sujeito-objeto João, trazendo à tona um pouco do que ele sentiu, pensou, desejou, vivenciou, alucinou:

Aprendi com você, João, que com palavras é possível entrar em qualquer corpo. E é isso que faço agora, João, exatamente no dia 30 de julho de 2015, aqui em Fortaleza, atravessando o pátio do Dragão do Mar, bastante bêbado, tropeçando em minhas pernas de João, amparado por esse rapaz, meu deus, como estou bêbado, e feliz por ser amparado assim, eu aqui na Terra do Sol, tão amado por todo mundo, pois é, mas será?, será mesmo que me amam?, ou é a eterna miragem da minha voz, ah a voz do autor daquele livro, o *Lorde*, pois é, a voz do autor do *Lorde* lendo trechos do *Lorde* aqui na Universidade, nesta terra que nem sei se é longe ou perto, ou se rasura a geografia, já que dizem que é por essas bandas que nasce o Sol, será que é por aqui, debaixo das águas quentes desse mar, nas noites de vento cantante, será que é por aqui que o Sol dormita, talvez sonhando com jangadas e jangadeiros no filme que o Orson Welles não fez justamente aqui, no abraço tépido do povo daqui, como é bom dizer a palavra “aqui”, e esse meu corpo de João alquebrado e bêbado sentindo-se tão aqui, tão entregue ao braço quente que me ampara e me conduz, como eu gostaria que esse braço me amparasse por toda a eternidade, meu deus, meu deus dos sem deuses, como eu gostaria que esse pátio fosse mais e mais comprido, e fôssemos caminhando indefinidamente, esse moço tão bonito e amoroso, que me corrige em meus tropeços, que compreende minha penúria, esse anjo todo bondade e gentileza, será mesmo, meu deus dos ateus, que ele sorri para mim? (BRANDÃO, 2019, p. 42)



REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto. Orelha in: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Os livros mais emblemáticos dos últimos 20 anos. *Cândido*. Curitiba: Biblioteca Pública do Estado do Paraná, n. 42, jan. 2015. p. 20-36.







Use o QRCode acima para acessar a participação da autora
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





O CORPO E A MÚSICA NA ESCRITA EX-CÊNTRICA DE JOÃO GILBERTO NOLL

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

João Gilberto Noll, autor de escrita extravagante, desviante, se dirige às margens, com personagens excêntricos, geralmente protagonistas-narradores, andarilhos que fazem dos seus corpos objetos de dor e prazer, sem preconceitos, sem amarras, com liberdade total em textos acompanhados da música.

Visto que é um autor intenso no ato da escrita, trabalhou constantemente com a sinestesia, e com as artes, em seus romances e contos. O escritor valeu-se do corpo como um fio condutor que se desenrola e se mistura ao seu vasto conhecimento. Infelizmente, teve sua vida interrompida em 29 de março de 2017, deixando publicados 18 livros, entre contos, micro contos e romances, dos quais três são voltados ao público juvenil.

Acima de tudo, Noll é um autor do inconsciente, propõe uma narrativa a partir de sua percepção de mundo, tanto do ficcional quanto do real, mostrando o que vivenciou em sua adolescência, envolto numa crise psiquiátrica que marcou sua forma de escrever. Sua experiência com a música foi marcante e essa parecia ser seu destino; no entanto, sua timidez e vontade de não conviver com as pessoas o aproximaram da literatura, por

123





pensar ser esta arte mais solitária. Em sua adolescência, o escritor teve a sensação de ter havido um rompimento dele com o mundo, empenhando-se por isso na criação de um personagem andarilho, lacônico, com problemas identitários, o qual é inserido em seus textos, tendo sua profissão modificada a cada livro através de uma escrita extremamente poética e intertextual.

Decorrente disso, escolhi analisar aqui *A fúria do corpo* (1981) e *Acenos e afagos* (2008), romances em que o autor busca na sombra da contemporaneidade a repetição que existiu no passado e que retorna diferenciada a fim de atender as necessidades do mundo atual como nos esclarece Giorgio Agamben (2013). Para Agamben, ser contemporâneo é um modo especial de se relacionar com o tempo, acenando e afagando esse tempo, se aproximando e distanciando, num movimento de deslocamento constante. Agamben acrescenta que para Roland Barthes “o contemporâneo é intempestivo.” (AGAMBEN, 2013, p. 58)

Igualmente, o texto nolliano adere ao intempestivo, pois é criado para trazer incômodo, de maneira que abro minhas observações, gerando analogias entre a escrita nolliana e um banquete de sabedoria ao abusar da antropofagia de Mário de Andrade, representada textualmente por metáforas e simbolismos em que o corpo se alimenta de outro corpo, no ato sexual. Os narradores de Noll em *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos* restauram suas forças através de imagens cinematográficas e corporais nas quais se entregam ou devoram outros personagens.

Em *A fúria do corpo*, publicação do Círculo do Livro em 1981, vê-se o contorno puro de dois corpos nus em que um carrega o outro no colo. É um livro que se pauta no excesso e que Noll em uma Conferência proferida na Universidade Estadual de Montes Claros em 2009 define como “bastante barroco, bastante excessivo”. O





livro narra uma história de amor fulminante entre um homem e uma mulher, uma vivência cósmica entre um casal de mendigos, no bairro de Copacabana. A mulher com nome de Afrodite se prostitui para sustentar o casal.

Na capa de *Acenos e afagos*, publicado pela Record em 2008, temos um braço aberto como se fosse um aceno e um corpo em movimento fechado, simulando um afago. Tomo os movimentos como contrários servidos no banquete literário oferecido pelo autor, como pratos muito bem executados em sua dupla polaridade simbólica. O romance narra a história de um homem apaixonado por um colega desde a infância, bem definido em seu início por uma luta ferrenha entre dois meninos, na qual há uma ponte, que é aos poucos atravessada, da violência para a libido. Noll afirma na Conferência supracitada que a resistência maior que se pode ter diante da morte é a libido e que os meninos ficam unidos até o fim, são sepultados juntos, e no resíduo que ainda há de vida na cova, eles se cheiram para não dissipar o mínimo de vida que ainda persiste. São corpos que se opõem e/ou se complementam no ato antropofágico.

Roland Barthes em seu texto “Requichot e seu corpo”, sobre as pinturas de Bernard Requichot, afirma que o corpo sugere eroticamente o prazer da ingestão, e insinua que o pintor explora seu centro nevrálgico, mostrando o trajeto do alimento que se transforma em excremento. Barthes aponta a mudança do centro utilizando metaforicamente um deslocamento para as bordas “[...] da boca (a que come, mas também a que é comida, o focinho) ao ânus, a metáfora desloca-se e surge um outro centro: a cavidade, a bainha interior, o réptil intestinal é um imenso falo.” (BARTHES, 2009, p. 212) Noll se apropria desse deslocamento para mostrar que o corpo visto pelo seu interior é “simultaneamente erótico





e digestivo”, como afirma Barthes. (2009, p. 213) Ao colocar em *A fúria do corpo* a escatologia experimentada por personagens mendicantes, Noll liga o dejetivo ao alimento e reconfigura os personagens, tornando-os elementos principais da narrativa, se opondo à sociedade na qual esses personagens são postos à margem, parte jogada fora, tornados, portanto, invisíveis.

O narrador desse romance discursa em favor de não fornecer os nomes, de não mostrar o significante maior que é o nome próprio e utiliza a metáfora para nomear tudo aquilo que não tem nome. O protagonista nolliano em *A fúria do corpo*, batiza sua amada Afrodite, a fim de denominar sem nomear, conduzindo para fora do sentido, uma prostituta mendiga que carrega o nome de uma deusa. Afrodite é a deusa do amor, da sedução e da sexualidade. A personagem nolliana não se abstém desse papel, mas recebe um nome que vai buscar nas origens mitológicas essa entrega corporal que transborda no texto a partir de uma mulher livre para amar, seduzir e fazer sexo com qualquer pessoa: “[...] temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE.” (NOLL, 1981, p. 13)

O escritor sobrecarrega sua fantasia e a desloca até alcançar a ruptura. Ele cria personagens cheios de desejos e erotismo, que usam seus corpos para comer, vomitar, encenando necessidades físicas corporais para mostrar o poder fáustico que carregam em seus corpos, como um “[...] saber apocalíptico, que leva à destruição catastrófica.” (BARTHES, 2009, p. 227) Noll cria personagens que são colocados socialmente à margem: “[...] aqui estamos nós dois na Rua de Copacabana, sem um putto tostão na algibeira, sem cama, sem comida, olhando os transeuntes como quem não pode mais entrar no jogo inútil [...]” (NOLL, 1981, p. 13)





Entretanto, ao me inspirar em *O Banquete*, de Platão, asseguro que os textos servidos por Noll percorrem o caminho da dissonância¹, uma estrada em que a mesa é posta e os convidados saboreiam como podem. Em decorrência desse fato interessei-me em fazer analogias entre as obras *O Banquete*, de Platão; *Banquete*, de Dante Alighieri e *O Banquete*, de Mário de Andrade, com o texto nolliano, pois são três obras escritas em tempos diferentes com uma mesma inspiração, o interesse de se alimentar do conhecimento do outro. Esse ato de “comer” apontado para a literatura de Noll engloba além da aquisição de conhecimento, o sexo, o amor e a música, elementos que transformam o corpo quando interagem com ele.

Platão serve *O Banquete* por volta de 360 a.C., escolhe sete oradores que discorrem sobre Eros, o deus do amor. Fedro saboreia o amor de um amante e avisa que somente Eros pode trazer a beleza e insuflar a humanidade ao amor-próprio. Pausânias delicia-se com o Eros celestial e o vulgar; Erixímaco, como médico, nutre-se do Eros duplo. Alega que existem dois tipos de amor: o do corpo saudável e o que habita no corpo doente. Declara que o amor se alimenta de forma equilibrada de necessidades físicas e espirituais; Aristófanos aprecia o prato sobre gêneros. Assegura que a humanidade desconhece o poder de Eros. Acredita ser necessário conhecer a história da natureza humana e discute sobre a teoria dos andróginos. Declara que existiam três gêneros da espécie humana, duplos em si mesmos: o gênero masculino que comporta o duplo masculino; o gênero feminino que comporta o duplo feminino; e o Andrógino que comporta o feminino e o masculino. Agaton apresenta Eros como um deus jovem que

¹ Dissonância: Arnold Schoenberg define dissonância como as relações mais afastadas e complexas com o som. (SCHOENBERG, 2011, p. 59)





tem como virtudes a justiça, a temperança e a potência desse deus. Sócrates por sua vez se alimenta do conhecimento de que ninguém deseja aquilo que não precisa e declara que o amor só é desejado quando é carência. Alcibíades engoliu o seu discurso ao elogiar Sócrates sem discorrer sobre o amor.

Dante Alighieri, no que lhe concerne, oferece um *Banquete* de sabedoria, em pleno século XIII, principalmente aos marginalizados da cultura das letras. Alighieri estabelece que o homem tem fome de conhecimento e que “[...] o saber é o último grau de perfeição de nossa alma” (ALIGHIERI, 2018, p. 9), que traz felicidade e por isso somos levados a desejar o conhecimento. Ele traça elogios ao corpo, ao amor, à nobreza de alma, à nobreza de pensamento filosófico, elogia a língua popular e critica os valores estabelecidos pela sociedade medieval, o desinteresse e menosprezo pelos pobres e a falsa moral da sociedade, citando gêneros musicais como a balada e a canção, além de mostrar o duplo como razão e emoção; corpo e alma; prazer e dor; morte e vida; apontando que a nobreza se localiza na alma, deixando entender que o corpo é a casa das “delícias sensíveis”, assuntos tratados por Noll com imensa habilidade em ambos os romances.

Em *A fúria do corpo*, o escritor mostra o personagem entre a vida e a morte: “Existo, mas dissolvido, magro, doente, só.” (NOLL, 1981, p. 54) Um homem que vegeta, passa fome, sente saudade e percebe que a chuva que cai em determinado momento é o que o mantém vivo. O escritor produz um corpo se desintegrando pela fome, se nutrindo pela água da chuva.

Em *Acenos e afagos*, o protagonista fica entre a vida e a morte por diversas vezes. Uma delas acontece quando o engenheiro, seu companheiro de luta, o desenterra com a pá que ganhou do





coveiro: “A lua cheia banhava o cemitério com luz amanteigada. Rapsei o teu cadáver. Você respirava de forma bem espaçada e sem mover o diafragma. Ao tossir, senti que você ia emplacar entre os vivos. Só que com o pequeno desconforto de um provável resfriado.” (NOLL, 2008, p. 84) Mais uma vez o corpo é utilizado como ingrediente principal, afagado pela vida e pela morte simultaneamente ao ter a sepultura violada e a vida retomada por um homem que tem a profissão de construir grandes estruturas, o engenheiro.

Por sua vez, Mário de Andrade abocanha *O Banquete* entre 1943 e 1945 através de crônicas denominadas de “Mundo musical”, na *Folha da Manhã*. O escritor e músico degusta uma refeição solene de problemas vivenciados pela criação da música erudita brasileira e serve aos convidados pratos como a produção e a recepção pública das atividades musicais brasileiras na década de 1940. Ele cria um cardápio tendo como prato principal o folclore como inspiração para os compositores brasileiros de obras eruditas. Seus convidados, em sua maioria, lidam com a música, além de discutirem valores culturais nacionais e estrangeiros: “[...] o compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar.” (ANDRADE, 2004, p. 170) Andrade aponta que os compositores brasileiros ignoram o próprio folclore; elogia Villa-Lobos por ter utilizado as canções folclóricas para criar suas composições de forma admirável e nesse contexto ainda mostra o preconceito diante da música nordestina e do samba carioca, afirmando ser “terreno perigoso”. Andrade admite que o compositor brasileiro não tem dinheiro suficiente para assumir viagens de pesquisas pelo Brasil para criar suas músicas a partir da variedade musical que





este país possui. Mostra que o poder público já resmungava não ter verba para a pesquisa naquela época, situação que perdura e se agrava pela contemporaneidade, invadindo o século XXI.

Andrade mostra que a riqueza da cultura brasileira permanece inalcançada e relata que apenas a literatura se rendeu às influências e à antropofagia. Porém, ressalta que a inspiração é uma utopia: “[...] a ‘criação livre’ é uma quimera, porque ninguém não é feito de nada, nem de si mesmo apenas; e a criação não é nem uma invenção do nada, mas um tecido de elementos memorizados, que o criador agencia de maneira diferente [...].” (ANDRADE, 2004, p. 169) Andrade critica o músico brasileiro que não pesquisa a música do seu país para criar. Ele afirma que a antropofagia acontece no processo de criação, no qual o músico brasileiro busca inspiração nas músicas europeias. O músico estabelece que a música não tomou corpo como a literatura, os compositores são vistos como cabeças e membros, sem formação corpórea completa.

Devido a isto, parafraseando Alighieri, pretendo oferecer, neste texto, um banquete repleto de “alegorias”, com sabor especial de João Gilberto Noll, escritor que cria sua própria receita textual utilizando os ingredientes de *O Banquete*, de Platão. Noll também se aproxima de Alighieri e de Andrade, ao criar narrativas em que corpos e espíritos vivenciam o amor de todas as maneiras supracitadas, criando um protagonista andarilho que serve seu corpo e experimenta outros sem preconceitos e adiciona a música, colocando-a numa diversidade e igualdade sem par, seja popular ou de concerto, ao citá-la em seu texto sem priorizar nenhuma, mostrando que os efeitos que a música traz, encorpam seu texto, fornecendo uma pitada a mais de emoção e sinestesia.

Platão, Alighieri e Andrade, os três autores que escreveram *O Banquete*, me levaram a fazer analogias com a escrita nolliana,





porque Noll faz o protagonista degustar o corpo através do sexo e do amor, de alimentar a alma através da música, de unir corpo e música através de sons corporais; de saborear corpo, sexo e música unindo o sacro e o profano.

Nessa miscelânea, Noll alimenta-se do discurso platônico apontando o amor de um amante, apresenta esse amor em *A fúria do corpo* a partir do personagem andarilho e sua Afrodite: “[...] sei que me perderei no seio dela, só o nosso amor incrustado nessa desolação fermentará a cada dia mais o seu encanto e nada mais nos faltará [...] ela abre a minha braguilha e diz com a **língua** cheia como um sapo digerindo um réptil.” (NOLL, 1981, p. 10 — grifos meus) Ele usa partes do corpo: nesse caso o seio e a língua, para compor a cena que representa a ação de comer com sentido duplo. Em *Acenos e afagos* o escritor cria um personagem que abandona mulher e filho para viver um amor com outro homem: “Ele era de fato meu carcereiro. Os dois confinados na selva. Toda a minha velha paixão pelo engenheiro se esvaziava nesse repentino agora.” (NOLL, 2008, p.148) Esse amante pode ser de qualquer gênero, o que interessa mesmo é o amor.

Platão evoca Eros como o deus que nos faz perceber a beleza e buscar o amor-próprio. Noll, em *A fúria do corpo*, relata o amor do protagonista por Afrodite que vê nela uma beleza, mesmo a personagem sendo mendiga, pobre e prostituta: “Afrodite barbarelada de todas as belezas.” (NOLL, 1981, p. 119) O amor-próprio é deslocado: “[...] não poderei vos doar portanto alegria mas só o anonimato mais vil se bem que anunciador de que alguma coisa cresce em mim, em nós e nos toma, nos restitui ao esplendor do mais humano.” (NOLL, 1981, p. 11) Ao manter o anonimato, o amor-próprio fica resguardado, pois a identidade está protegida e com a invisibilidade pode-se fazer tudo, entregar o corpo sem ferir o amor





a si mesmo, mas alimentando o amor ao outro, além do desejo sexual que é a parte que cabe ao humano como animal que é.

Noll tira proveito também do prato servido sobre gêneros. Em *Acenos e afagos* o protagonista abandona mulher e filho para ir viver com o engenheiro: “Quando morava com meu filho e mulher eu era um homem estéril para grandes emoções.” (NOLL, 2008, p. 132) O protagonista migra para uma floresta com esse homem, local inabitado por pessoas, espaço possível em que se dá sua transformação corporal, libertando-se de corpo e alma, ao deixar sua vida comum para viver livremente. A transformação de gênero acontece na floresta, portanto nasce por entre as folhas e troncos das árvores. Noll registra o fato com uma naturalidade sem igual.

O narrador se faz de difícil para o seu homem no intuito de deixá-lo ansioso. Pensa em negociar o sexo e entende que a situação pode gerar mais tensão entre o casal: “Deveria me reinventar mais uma vez, fazer o trabalho de regresso, voltar a ser um homem em plena força física, para encará-lo de igual para igual na primeira desavença na floresta sombria. [...] Eu vivia agora na condição de escrava branca.” (NOLL, 2008, p. 135) O escritor aponta nesse trecho problemas sociais, de gênero e a submissão da mulher em relação ao homem. Durante a transformação corporal do personagem narrador, acontece também uma alteração emocional e mental, uma vez que o corpo sofre mudanças de gênero: “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.” (NOLL, 2008, p. 105) A ambiguidade dessa transmutação, mexe com todo o corpo, deixando o personagem indeciso diante de seus desejos, ao





aflorar o lado feminino e o masculino, criando uma interessante espécie de androginia durante o período de transição. A teoria dos andróginos é manipulada por Noll em *Acenos e afagos* ao mostrar com riqueza de detalhes a transformação do narrador em mulher: “Não havia comida. Acudiu-me a ideia de que essa privação serviria de merecimento para a minha alforria de condição feminina, ou mesmo da masculina. Não haveria uma terceira condição?” (NOLL, 2008, p. 155) Além de apresentar os gêneros feminino e masculino, o narrador se questiona sobre uma terceira probabilidade que poderia vir à tona nessa transmutação corporal do protagonista. A crítica surge para fazer o leitor refletir diante de uma sociedade incapaz de conceder a liberdade para todos sem distinção.

Ao discorrer sobre o Eros espiritual e o terreno, o narrador em *A fúria do copo* serve o amor duplo de formas variadas. A primeira é a forma poética: “Amo Afrodite nos mínimos detalhes: a boca entreaberta, os olhos estuprados pelo nada como os de uma morta, o corpo coberto, o coração batendo só no esconderijo. Afrodite é sábia [...] Afrodite é a presença sagrada do Universo.” (NOLL, 1981, p. 70) Ele mostra a mulher amada apontando para a integralidade de seu corpo que se junta à mente, ao invés de fazer a separação comum entre corpo e mente. O texto ainda oferece pratos como o amor celestial:

[...] o Universo é luxo, só Afrodite nua e despojada, a palavra imemorial lhe assoma aos lábios túrgidos qual ferida [...] lá vai ela na carne luminosa [...] O corpo etéreo de Afrodite quem sabe repousando em alguma nuvem verá sentido em pastar sobre a pobre existência que um dia me manteve? Pobre de mim que sou tão humano [...] (NOLL, 1981, p. 166)

Noll mistura o Eros celestial com o terreno, colocando o narrador como a parte mundana do amor enquanto Afrodite, por





ser uma deusa, emite o amor etéreo. O belo e o feio, o corpo e o espírito, a razão e a sensação, as virtudes e os vícios são postos em um único amor, o do protagonista mendigo sem identidade, por sua amada Afrodite, expondo o amor celestial e o vulgar. Mostra que o ser humano é feito de duplos e que nossa visão de mundo nos impede ou nos afronta a apresentar um dos lados. Utiliza os duplos também apontando um narrador que ama Afrodite e afirma que ela foi enviada por Deus, determina que é santa e que veio para acabar com a sede humana, que é a de sexo, por isso veio como prostituta, deixando o amor etéreo e mundano surgir:

Deus me contou que os mandou como da outra vez para as profundas do inferno como castigo eterno, portanto muito desvelo meus irmãos em Amor! porque o mundo agora está ameaçado por mais demônios ainda, é que esses anjos nunca tiveram o que fazer, ficaram sempre paparicando o Princípio Único e nós homens não, a gente aqui fica batalhando entrevados em séculos, anos de pragas, deserções, guerras, epidemias, desterrros, imundices, e assim mesmo sonhamos com a salvação [...] (NOLL, 1981, p. 189)

O que encontramos nos textos nollianos é um misto de céu e terra, de deus e humano, de saúde e doença, de prisão e liberdade, de anjo e demônio. Talvez por isso as necessidades humanas físicas e espirituais são postas em *Acenos e afagos* em igualdade de posições: “[...] a mão nos botões não é um gesto menos nobre do que o da mão sobre a Bíblia. Ambas tocam num fetiche, seja o botão, seja a Bíblia, para dar início aos trabalhos de realimentar nossa fome infinita.” (NOLL, 2008, p. 39) O sagrado e o profano num mesmo lugar comprovando que Noll provavelmente utilizou a ideia dos discursos platônicos sobre Eros e salpicou em seus textos para temperá-los da melhor forma possível. A ideia é se alimentar da ambiguidade para enriquecer a construção textual.





Ao se aproximar do discurso de Sócrates, o narrador de *A fúria do corpo* mostra que ninguém deseja aquilo que não precisa ao procurar o homem do apartamento da avenida Delfim Moreira para fazer sexo com ele. O protagonista foi atrás de sexo por necessidade de se alimentar da situação de dois modos, sugerindo o sentido duplo, a partir do desejo de fazer sexo com outro homem e de ganhar dinheiro para se sustentar:

[...] penso que devo trabalhar, procurar alguma coisa pra fazer de onde possa extrair alguma nota, [...] e eu conseguiria, um carro pára nem lembro qual marca, um homem parece que de apreço excessivo por sua estampa, grana, abre a porta, digo o preço: três mil – é muito – eu valho bem mais, faço tudo – então faz também um abatimento – não, té mais; o homem fechou a porta do carro e lá foi ele; [...] deu a volta no quarteirão, e o carro veio se aproximando novamente [...] o homem abriu a porta e disse tá bem (NOLL, 1981, p. 75)

Noll cria personagens que apresentam integralidade em sua sexualidade, unindo libidinagem, afetividade e intelectualidade. Figuras dramáticas que podem ser identificadas por suas características corporais e por não terem um porto seguro para voltar. Seus corpos são pratos para serem degustados aos poucos: “[...] sei que és mulher porque teus lábios vaginais estão descobertos sob a saia roxa e eu os vejo entreabertos revelando pétalas de outros lábios.” (NOLL, 1981, p. 9, grifos meus) O escritor faz um jogo com a palavra lábios que pode identificar a boca, a vagina e o gênero feminino.

O corpo também é mostrado de forma sensual: “[...] ela morde o *lábio* inferior, ínfimo talho aflora numa réstia de *sangue*, passo delicadamente a *língua no sangue* de Afrodite, os *bicos do seio* sob o pano frágil subitamente duros, vejo neste *corpo* o fulgor de todas as esferas.” (NOLL, 1981, p. 13, grifos meus) Ao morder





o lábio inferior a personagem denota o erotismo, e, ao lambe o lábio da amada, retirando o sangue, os seios dela ficam túrgidos de prazer. A cena possui várias janelas nas quais o leitor pode degustar o prato principal. O leitor pode ser ingênuo e ver apenas uma mulher que se insinua para seu homem com um lábio que morde o outro e um pouco de sangue que surge devido à força da mordida aplicada a essa parte tão delicada do corpo, porém pode ver de outra janela uma cena erótica de uma mulher que entrega seu corpo inteiro ao amante.

O escritor também mostra um corpo que sofre por não ter um local para descansar à noite. A cena acontece quando o narrador pergunta à sua amada se existe um albergue onde possam passar a noite: “Ela responde que os albergues aceitam cada mendigo uma só noite e que tem mais, [...] nos albergues não tem cama, dorme-se sentado com a cabeça apoiada numa corda porque não há espaço para um corpo deitado.” (NOLL, 1981, p. 14) Entre situações dramáticas e românticas, o narrador utiliza partes do corpo para criticar o governo, mostrando-se engajado politicamente mesmo sendo um mendigo que está sem comer há dois dias e meio. Critica os locais de acolhimento para pessoas que não têm uma casa para se abrigar. Sustenta que mesmo estando sem comer tem ciência da liderança governamental: “[...] há um governo sobre nossas cabeças.” (NOLL, 1981, p. 22) Há um governo que não se preocupa com os problemas sociais, embora seja o que tem o poder de decisão, que determina tudo. A liberdade é um desejo asfixiado pelas leis que exigem sobriedade e boa conduta de seu povo. O texto mostra que não há uma preocupação com a situação social e econômica por parte do governo, mas a cultura e o conhecimento são ferramentas que poderão fornecer parcialmente a liberdade pretendida por esses personagens.





Em *A fúria do corpo*, o corpo é um ingrediente poderoso em sua sexualidade, criando um campo de cruzamentos sensoriais e fusões sinestésicas que possuem um fluxo sonoro específico acompanhado de ranhuras. Na literatura nolliana é habitualmente um prato a ser servido: “[...] eu te chamo de puta rasgada, mordo com toda a gana um *bico de seio*, você geme a dor, berra, cresce no desespero do teu gozo, puxo teus *cabelos* e tua *cabeça* arqueia para trás eu puxo [...]” (NOLL, 1981, p. 23, grifos meus) O corpo vai sendo apresentado de forma erótica e poética simultaneamente, desde o bico do seio mordido que insinua a música numa dinâmica que vai crescendo ao apontar a dor, seja pelas puxadas de cabelo que arqueiam o corpo, lembrando o fraseado musical em forma de arco.

As cores também são temperos para a literatura nolliana. A cena a seguir mostra uma carroça cheia de margaridas como um modo de romantizar o momento, embora o narrador alerte o leitor para os detalhes sobre a carga que

[...] é puxada por um burrinho sobre terreno pedregoso
[...] nem suspeita do frescor da carga, olhando bem se nota que a carga se compõe de rosas roxas e viçosas de uma cruel beleza, não mais a candura das margaridas do campo, mas o violento veludo das rosas roxas, roxa a tua carga burrinho, roxo o teu destino, roxo aveludado é o que transportas para além desse terreno pedregoso, sinto as primeiras palpitações do escroto, o esperma da terra vai jorrar, você grita goza-goza-goza (NOLL, 1981, p. 23)

Há uma aproximação característica entre cores e sons estudados pelo padre Castel relatados por Claude Lévi-Strauss (1997) enquanto Rimbaud a partir do seu soneto *Voyelles* associa as cores às vogais. Ao associarmos cores, vogais e sons podemos fazer analogias ao texto nolliano. As margaridas na cor branca, para Rimbaud simulam a vogal “E”. O branco reflete o duplo, as





extremidades, como a vida e a morte, presentes no texto de Noll. As rosas roxas associadas à vogal “O” que é a mistura das cores azul e vermelho, pode ser associada ao zumbido contínuo das rodas da carroça em contato com as pedras. A ambiguidade continua latente no roxo pois a cor azul é fria e se une à cor vermelha, quente e sedutora. A cena também dita um misto de romantismo e violência que podem ser comparados com a carroça carregando margaridas a esconder a crueldade e a violência impostas no caminho desses mendigos, no frescor do roxo aveludado das rosas e das possíveis dificuldades enfrentadas, sendo o gozo uma espécie de libertação.

Fábio Figueiredo Camargo afirma que o erótico nolliano se apresenta como pulsões violentas a partir da escatologia:

Essas cenas violentas fazem da palavra seu lugar de exceção, pois são escolhidas a dedo. Se o corpo comparece com seus orifícios e suas secreções, a linguagem comparece com suas falhas e fissuras, para também apontar essas diferenças entre a natureza realista da descrição e a urgência desse corpo que precisa libertar-se para poder sobreviver em meio a uma realidade opressora (CAMARGO, 2008, p. 01)

Camargo assegura que o jogo nolliano que se faz através da “devoração das culturas”, e da busca de uma novidade na escrita, é tão importante, que chega a ser anárquica, e por isso, libertária. Assegura ainda que Noll escreve apontando para o mal, delineando um amor (des)organizado no qual os personagens se permitem realizar seus desejos mais íntimos. Podemos verificar em *A fúria do corpo* um casal de mendigos, que vivenciam experiências sexuais heterossexuais e homoeróticas como forma de organizar e, sucessivamente, (des)organizar esse amor que perpassa por diversas possibilidades míticas que apontam para





Eros e Afrodite, figuras do amor, da sedução, do erotismo e, ainda, da sexualidade. Eros é o amor romântico, enquanto Afrodite é a deusa que ajuda a superar os obstáculos. O narrador, não querendo aproveitar-se da situação também decide experimentar a entrega de seu corpo, por dinheiro, a fim de ajudar sua amada. O personagem protagonista gosta da experiência vivida com outro homem. Quando adentrou no apartamento do cliente, e depois, no momento do sexo, escutou a cantata *Actus tragicus*, de Johann Sebastian Bach. A música direciona o momento e contamina a imagem com temas recorrentes que remetem a personagens ou sentimentos:


O apartamento da Delfim Moreira enorme, abriu-se a porta do apartamento e uma melodia explode, era qualquer coisa como uma cantata de Bach, não, não era *Jesus, alegria dos homens*, uma cantata outra que até ali não ouvira, não quis perguntar porque senão o homem ia achar esquisito um michê perguntar que cantata era aquela [...] (NOLL, 1981, p. 75)

O corpo do narrador se entrega a outro homem, ao som de uma cantata bachiana. O narrador andarilho reconhece a música e mesmo sendo mendigo possui conhecimentos musicais apurados. A música assim é uma necessidade do ser humano, fala diretamente ao corpo, à mente e às emoções, afirma Maria de Lourdes Zampronha (2007); traz modificações para o corpo e para a alma de quem a escuta e de quem a pratica.

Noll se nutre da literatura e da música em sua narrativa ao relatar através da fala de Afrodite, a cena da morte de Cecília Meireles:

[...] fomos a classe inteira todas de uniforme ao enterro de Cecília Meireles no prédio do MEC, chuva e novembro, olhei a Cecília de preto como se estivesse dormindo de tão bela e acreditei mais uma vez no céu,





cada normalista levava um cravo vermelho, depusitei o meu sobre as mãos da Cecília, vi bem de perto que ela sorria, não tive mais dúvidas de que o céu existia e era azul, cheguei em casa, me tranquei no quarto e rezei, Oração a Santa Cecília – a Padroeira dos Músicos –, ali a doce informação no livrinho de cânticos como se estivesse escutando música [...] (NOLL, 1981, p. 162)

Cecília Meireles é a representação da literatura que se mistura à oração para a padroeira dos músicos, homônima à escritora, além da intenção da escuta musical a partir do livro de cânticos religiosos, o banquete servido por Noll mistura música, literatura e religiosidade.

A música permite uma movimentação e entrega entre corpo e alma quando Afrodite é transportada no tempo se tornando a Isolda da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, remetendo à lenda medieval, sobre o amor trágico que mistura paixão, ternura e dor. A música de Wagner surge durante o Carnaval, quando o narrador canta um acalanto para sua Afrodite, sua donzela guerreira inclusa nesse drama musical e literário que rompe fronteiras: “Wagner já não cabe nas cinco linhas da pauta que lhe deram e transborda pelas cordilheiras dos picos mais altos do Universo. Tristão e Isolda levam o carro aos confins [...]” (NOLL, 1981, p. 117)

O narrador munido de conhecimentos sobre música cita Richard Wagner, compositor, chefe de orquestra e escritor alemão, nascido no meio literário e artístico, o que reforça o poder do texto nolliano em relação à união interartes ao mencionar o compositor e suas composições, evidenciando a literatura, a música e o teatro. Como Wagner, Noll ultrapassa as linhas da pauta literária adicionando peças musicais que apontam outros contextos ao mesmo tempo que reforçam a narrativa nolliana em que o narrador ama uma mulher que se prostitui, em que a fidelidade não é o ponto amoroso



principal. O escritor trata também da festa carnavalesca, festa da frustração, da ilusão das máscaras, da teatralização, do fingir ser, do transformar-se em outro, induzindo-nos a um drama que perpassa pelo passado através de compositores como Wagner e viaja até a contemporaneidade para mostrar a transitoriedade da festa popular que esconde sentimentos e desejos atrás de máscaras e fantasias:

[...] o Carnaval é a festa em que o povo planeja a frustração: tudo que realiza no Carnaval é ausente do corpo cotidiano: todo o mistério do Carnaval se reduz à sua efemeridade; o ano todo é a penúria dos sentidos, qualquer coisa que se avizinha do sono: o Carnaval é a festa salva pelo transitório: o tempo no Carnaval é a certeza de um limite: a carne conspurcada pela produção de riquezas escusas usa o brilho que as máscaras lhe vendem (NOLL, 1981, p. 118-119)

A festa da carne é efêmera e acontece pelo olhar do outro para o mundo ou para si mesmo, que se mostra e se esconde através das máscaras e fantasias carnavalescas além do teatro que marca um limite entre o real e o imaginário desejado. Quando a festa termina, toda a fantasia também se extingue deixando a realidade crua e dolorida de uma vida indesejada. Essa mistura de velar e revelar está impregnada no texto nolliano.

O amor é servido como acompanhamento do prato principal que é o corpo. As partes preferidas são as sexuais que a todo momento são expostas sempre que um corpo toca no outro ou surgem a partir das lembranças do narrador. O texto nolliano é efervescente, mistura tudo, porém tempera de forma que o objeto que agride, também emociona, além de utilizar todas as dissonâncias possíveis para criticar a sociedade contemporânea, os problemas econômicos, socioculturais, morais que ainda hoje se estabelecem.





Munido e consciente do poder da música sobre o ser humano, Noll articula textualmente para que toda música citada influencie o leitor. A música é uma força de ação psicofisiológica que em união com a dimensão sexual, que também está presente no universo musical, é compreendida como libido, energia psíquica. Assim compreendo que o texto nolliano se manifesta como texto do inconsciente ao fazer emergir sinestésias a partir da narrativa erótica temperada musicalmente. Em *Acenos e afagos*, o narrador evoca um som que faz ressaltar uma determinada cor: “Meio parcimonioso, continuava a me alimentar da cor. Sentia os arredores da boca sujos de branco. Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos já amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados.” (NOLL, 2008, p. 205) Envolvido com a cor, o narrador ainda descreve momentos de sua morte: “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.” (NOLL, 2008, p. 204) Ao apontar semitons, o narrador remete à música que tem o poder de modificar corpo e mente.

O ser humano pensa, age e sente simultaneamente. Ao experimentar a leitura munida de música sente-se envolvido em sua totalidade, pois a música provoca mentalmente imagens sinestésicas. Ouvindo música experimentamos a sensação de estar executando movimentos. Ela induz a atividade motora, afetiva e intelectual por causa do ritmo, da melodia, da harmonia e do timbre, além dos parâmetros formadores: altura, duração, intensidade, densidade e textura. Zampronha (2007) informa que o ritmo é ação e corresponde ao gesto. A melodia está vinculada à consciência afetiva e é a palavra, os temas são os personagens. A harmonia procede da articulação





intelectual humana, é o campo de ação, espaço no qual se desenrola a trama musical.

O estrato acústico predomina sobre o semântico e tem acesso direto ao nosso interior e através da música o escritor acessa o interior dos personagens e conseqüentemente do leitor. Há uma reverberação ao explorar as figuras de linguagem como as assonâncias e aliterações que são postas de forma estratégica no texto. Pode-se observar neste trecho o paladar sendo anunciado através do sexo: “Vinha-me então esse gosto condenado na boca, gerando mais e mais excitação [...]” (NOLL, 2008, p. 10, grifos meus) O gosto era condenado pela sociedade e pela cultura, embora o narrador o apreciase.

O olfato também está marcado no texto: “Corri para a rua abandonando o garoto com seu cheiro de entranhas.” (NOLL, 2008, p. 11, grifos meus) O texto nolliano, de modo geral, é sempre muito visual, tanto que alguns foram adaptados para o teatro e cinema. Ele trabalha a visão através de cenas e de cores como pode ser observado neste trecho de *Acenos e afagos*: “Naquilo que consegui ver eu vi como que um espirro de sangue respingando do meu braço para alcançar bem no meu olho. Se fosse num filme, um esguicho assim sujaria a própria câmera com sangue.” (NOLL, 2008, p. 70-71, grifos meus) A visão está presente no olhar do narrador, na cena que se apresenta, nas palavras *filme* e *câmera* que são usadas para fazer analogia com o olhar do escritor, do narrador e do leitor simultaneamente. O aporte sinestésico tem continuidade com a escuta muito utilizada por Noll: “[...] o barulho que meu coração produzia no aparelho era bombástico, assustador.” (NOLL, 2008, p.71) O narrador está atento aos sons produzidos pelo próprio corpo. O tato é uma ferramenta muito utilizada para o sexo. Não existe sexo sem tato, sem o toque no próprio corpo:





[...] entre as minhas pernas *toquei, toquei, tateei...* E acabei me entusiasmando. Pela ordem gradativa das coisas, tinha me vindo enfim um grelo um pouco acima da zona alagada, por onde eles todos me comeriam. 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 (NOLL, 2008, p. 172, grifos meus)

O tato representado pelas palavras “toque”, “tato” e “alisar” conduzem uma cena de masturbação. Em seguida temos o toque no corpo do outro. “[...] eu sabia sim *tocar* no corpo alheio como se *tocasse* num fio desencapado, para logo morrer e irromper de novo no mesmo choque elétrico.” (NOLL, 2008, p. 75, grifos meus) A sinestesia é uma mistura espontânea de sensações, na qual acontecem as integrações sensoriais sendo muitas delas realizadas através da música. Noll busca envolver seus personagens em alucinações sensoriais a fim de embriagar o leitor, priorizando tanto o fenômeno fisiológico quanto o psicológico em seus textos. Como autor do inconsciente, usa a música para fortalecer o seu “existir-no-mundo” parodiando Sartre. A emoção musical afeta a química do cérebro e mexe com nossa dimensão afetiva, propiciando uma modificação em nosso comportamento.

João Gilberto Noll utiliza o corpo, colocando partes desse todo em seus textos a fim de mostrar a complexidade humana e tudo o que afeta esse elemento, como a música, o sexo e a cultura bem como o conhecimento, tão necessário para atingir as mudanças sociais, educacionais, econômicas e culturais em busca de um ser-no-mundo melhor, proporcionando um banquete aos seus leitores.



REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. 4ª reimpressão. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2013.

ALIGHIERI, Dante. *Banquete*. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2018.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

BARTHES, Roland. Réquichot e seu corpo. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009. p. 205-231.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Orifícios e secreções. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo: Record; Círculo do Livro, 1981.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. A voz do romance. In: Conferência de abertura do 1º Seminário do Mestrado em Estudos Literários, 2009, Universidade Estadual de Montes Claros. 10 de novembro de 2009, Transcrição: Maria Amélia Castilho Feitosa Callado. In: CALLADO, Maria Amélia Castilho Feitosa. *Estudo comparado entre A fúria do corpo, de João Gilberto Noll, e Actus Tragicus, de Johann Sebastian Bach*. 2020. 219 f. (Tese de Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29762> Acesso em: 21 mai 2021.

PLATÃO, *O banquete*. Pará de Minas: Virtualbooks Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20201026221745/http://revistaliteraria.com.br/PlataoOBanquete.pdf> Acesso em: 10 Abr 2021.


SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. trad. Marden Maluf. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Da música, seus usos e recursos*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.



Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





DA LITERATURA DE JOÃO GILBERTO NOLL COMO FORMA SUPERIOR DE FLOREAR O USO DESVIADO DA ESCRITA OU CORPOS E SUBJETIVIDADES EM DISSENSO

PAULO CÉSAR GARCÍA

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepciona. Desde que as frases circulam nos cérebros ocupados em refletir, o mundo chegou à identificação total, pois uma cópula ajuda cada frase a religar as coisas entre si; e estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariana deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento. Mas a cópula dos termos não irrita menos que a dos corpos. E quando a mim próprio exclamo: SOU O SOL, disto resulta uma ereção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso

Georges Bataille

A epígrafe de Bataille oferece um relicário de frases, corpos ocupados e reflexivos, fios que destecem o labirinto, dada a nudez, as cópulas, a ação “inacabada” que transmite aos sujeitos uma sensação de seres “inacabados” e a favorecer a comunicação erótica. A obra literária do escritor gaúcho João Gilberto Noll trata de criar sujeitos apresentados por partes de feridas e as expõem por traços peculiares. A narrativa *Alguma coisa urgentemente*

147



(1997), por exemplo, revela um ponto norteador da trama: a iniciação do jovem protagonista no mercado do sexo e codifica o território de corporalidades em direção ao agenciamento do prazer pago e da homossexualidade posta em movimento numa “[...] fuga desejante que enlaça os corpos (uniões de órgãos, mais do que conjugalizações personalizadas).” (PERLONGHER, 2008, p. 250) Por outro lado, existe “uma diversidade de dispositivos” que “[...] se instaura para canalizar, veicular essa eclosão desejante, de modo a evitar, esmagar ou neutralizar os perigos de fuga.” (PERLONGHER, 2008, p. 250)

Corpos e desejos em movimento e projetados no submundo da metrópole são produções ativas na ficção de Noll. Os relatos se mostram na sociabilidade do sujeito homossexual, como argumenta Néstor Perlongher, em imagens intercaladas que se transpõem em “Alguma coisa urgentemente” e coloca-nos, nós leitores, no desvario das pegadas do protagonista, porque os corpos que transitam nas narrativas de Noll, e reflito com Bataille (1985), anunciam a nudez da escrita, que “desnuda” outros domínios do conhecimento. A implosão da linguagem na onda da relação personagem e autor se exterioriza também, encontrando o circuito da deriva, sendo esta possível para visualizar como o homoerotismo se oferece na obra de Noll. Talvez, na intenção pelo que vê, sente, experiencia a medida do que afeta, nos afeta, que tornam vivas as subjetividades porque emergem em constante aparição. A pegada da deriva de corpos se despreza dos controles, personagens que aparecem e não se curvam à masculinidade hegemônica e nem à heteronormatividade.

148

Sobre isso, lembro com Fábio Camargo (2020), ao falar a respeito de dissidência sexual na literatura brasileira contemporânea, que corpos e vidas são elencados no





questionamento contra o *status quo*, visto estarem em xeque com a própria estrutura e o próprio fazer da literatura no espaço do ânus que desorganiza o mundo, a partir da proposta de leitura em *O ânus solar*, de George Bataille.

Portanto, ao me reportar a Bataille, com toda sua carga erótica, o lugar da revitalização do corpo não deixa de atuar por meio e a partir das ordens disciplinares, sendo mote de reflexão que envolve a masculinidade e suas rupturas, quando permeia o toque do ânus. Assim, a obra de Noll prolifera sem conceitos estabelecidos e nem mostra o plano do discurso sob um real ordinário. A partir da fluidez e do estado de tensão do relato narrativo em “Alguma coisa urgentemente”, o acaso parece assinalar a fragmentação do sujeito urbano, lançado como questão central de como as convenções são destituídas em lugar das práticas sexuais que se veem menos reprimidas e com a pretensa forma de desconstruir o sistema hegemônico.

Assim o sentido de cuir requisita um repositório de linguagens em que o controle social se desmantela tomando lugar outros territórios com ingresso nas zonas da deriva. A expressão cuir é considerada como forma de rasurar sentidos, levando em conta a inserção cultural do acento em negrito “cu” que interpela as subjetividades e as formas de desfazer a naturalização do corpo. Podemos pensar cuir “[...] para lermos situações ainda não abrangidas por ele, como as questões relativas à raça-etnia e suas decorrentes representações e usos” que, conforme Emerson Inácio, “no caso luso-brasileiro, ainda requerem uma ênfase em certo essencialismo estratégico, necessário à sua constituição como campo reflexivo que demanda inserção cultural e aprofundamentos teóricos em termos de estudos de literatura e da crítica cultural.” (INÁCIO, 2018, p. 238)





Se as personagens da ficção de João Gilberto Noll se orientam na deformidade para pôr para fora a animalidade do corpo, com tudo o que ele extermina, com ou sem excrementos e mal-estares da realidade, o cuir pode ressignificar a forma da ruptura, pode ser nada e tudo ao mesmo tempo, com as imbricadas relações de sentidos que os corpos se escrevem e se inscrevem, sendo esses demarcados na linguagem com a função de especular a reapresentação de sujeitos em performance.

Em *A fúria do corpo*, ainda bebendo da fonte em Bataille, a nudez remete à narrativa “como rasgão do ser” (BATAILLE, 1985), visivelmente contemplando o ato de estar nu, de a ação situar o fora-de-ordem, exteriorizando o protagonista. Ora, se entendermos a sexualidade dissidente nas vias do desejo homoerótico, ela acontece vertiginosamente nas narrativas do escritor em *Lorde*, pois o gesto do incomum clareia o imundo e habita por uma forma de enunciação do sexo com todos os respiros e situações impossíveis que dão a ver as histórias. Se existe excesso verbal nas narrativas de Noll é porque recai no mergulho do risco, da inquietação e da paródia que brotam do riso ao gozo, dos fantasmas ao real, da estranheza ao contentamento, das mínimas e múltiplas ações, se quisermos pensar com “as revolucionárias e vulcânicas deflagrações eróticas” que “são antagônicas do céu”, conforme Bataille. (BATAILLE, 1985)

Em *Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual* (2014), Paul B. Preciado aprofunda-nos com o raciocínio analítico de como ressignificar o sentido de homossexualidade em “Da filosofia como modo superior de dar o cu ou Deleuze e a ‘homossexualidade molecular’”. Visto o molar como retrata Deleuze e traduzido por Preciado, a liga da





representatividade do masculino, na heterossexualidade, limita sujeito e objeto na capilaridade do binário, do estático sujeito daí representado. Estaria a homossexualidade molecular na obra de Noll como a que se apresenta na possibilidade de fluxos – travessia molecular dos estratos e dos níveis e operada pelas diferentes espécies de agenciamentos e aberturas, fluxos, formas de visibilidades não reduzidas à essência do sujeito. Preciado entende que situações físicas para a “homossexualidade molecular” produz conceitos e que esta não está restrita a relações entre homens, mulheres com mulheres, posto que há homens que procuram o que existe de homem na mulher e o que a mulher busca de feminino nos homens. Eis o que Deleuze trata enquanto transversalidade.

A molecularidade, tal como revisitada por Preciado por intermédio do pensamento de Deleuze, é um ato de criação, supondo que certa

“fecundação estéril” entre “autores” do sexo masculino, uma geração inocente, vegetal, mecânica, virginal, mas... anal. Talvez, por isso, uma das definições mais citadas da criação filosófica em Deleuze [...] toma a forma de uma “inseminação pelas costas”: [...] concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada [encoulage], ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. (PRECIADO, 2014, p. 192)

Parte da visão do crítico espanhol a Deleuze, e percebo com os relatos de João Gilberto Noll, cria a estratégia ficcional na dimensão da *poiesis*, melhor, a medida da linguagem se manifestar, potencializar o corpo na estratégia da resistência. A escrita do autor fecunda histórias, seguindo o curso do desvio fluidamente





possível frente aos atos das personagens experienciarem a prática de liberdade. Para a leitura da filosofia no gesto de criatividade, tal como pensa Preciado, é uma forma fértil de pensar a possibilidade de o corpo fertilizar por outro lugar de enunciação, para além da sociedade disciplinar, do corpo-devir mediando a saturação de signos. (PRECIADO, 2014, p. 190)

Pode-se dizer que a experiência do devir-corpo em Noll não produz uma identidade que não serve como agenciamento da verdade do “eu”, tal qual “os filósofos anais da história”, que “estão ligados pelo fluxo textual de uma margarida que une os ânus e os pintos, que interpreta e traduz.” (PRECIADO, 2014, p. 193) Arrisco em apresentar que o escritor em *A céu aberto* traduz o corpo incessantemente, polinizando a bruta-flor de desejos infames, fazendo de si uma obra de arte e ainda “porque uma cópula ajuda cada frase a religar as coisas entre si”, para lembrar Bataille. (1985, p. 15)

Por outro lado, há elementos da vivência da subjetividade na escrita correspondendo às cenas do real. Segundo Leonor Arfuch, história e ficção participam do processo de construção de uma narrativa, pois tanto a primeira (a história) quanto a segunda (a ficção) dividem os mesmos procedimentos de ficcionalização, “[...] mas se distinguem, seja pela natureza dos fatos envolvidos – verdadeiramente acontecidos ou produtos de invenção – seja pelo tratamento das fontes e do arquivo.” (ARFUCH, 2010, p. 117) Arfuch procura entender que a conformação do espaço da interioridade, do privado, se estreita a uma dimensão histórica, recuando no tempo em busca de práticas de escrita de si e do outro, e sua posição com as questões sociais são importantes para o chamado processo de civilização.





Entre a fonte ficcional e o arquivo vivo da história de si, o rastro da escrita de Noll configura sentidos reveladores. Em meados de 1964, o escritor passou por um tratamento em clínica psiquiátrica de Porto Alegre, experiência que qualifica como “amnésica”. Em um dos seus depoimentos mostra que: “[...] a crise que abalou o autor na adolescência foi precipitada pela homossexualidade, com a qual Noll ainda não sabia lidar (‘e isso na idade em que o sexo desabrocha com toda a força’).” (REVISTA VEJA, 2004) Recuperado desse distúrbio, sente-se desconfortável em situações sociais. Para Noll, para completar sua harmonização, como ele mesmo nomeia, “só sente falta de uma relação afetiva: ‘acredito que isso valeria até a dispensa de qualquer terapia. Acho o corpo do outro uma coisa fora de série.” (NOLL, 2004) A recomposição da história vivenciada pelo autor e o cenário ficcional aponta para o sentido de “biografema” ou para os fragmentos de biografia, conforme Roland Barthes (2008), quando os fatos de experiência se tornam uma representação do vivido ao se integrarem ao texto ficcional, deixando de serem considerados como um registro fidedigno de um relato de vida.

Partes dos romances podem visitar estados mutantes abarcados pela excentricidade de personagens. Tomo o exemplo do protagonista em *A céu aberto*, que nem sabe exatamente o porquê ser atingido pela memória desgastada, como frisa o próprio narrador: “[...] alguém que não sabia bem a idade e que dava atenção a poucas coisas, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia.” (NOLL, 1997, p. 613)

O espaço literário em *A céu aberto* configura o sentido do que a crítica biográfica considera que muito da ficção está pautada no social, em *elementos de vivência*, o que permite dizer que as





personagens ficcionais são na realidade desdobramentos da própria persona social e culturalmente modelada (ARFUCH, 2010). Na instância do acontecimento da cena de vida da “terapia de choque” dos anos vividos, Noll revela o tratamento terapêutico considerado viável, tendo referência os desagregados da heterossexualidade, de modo que a identidade sexual vai sendo replicada aos textos narrativos. O distúrbio do autor, desdobrado nos relatos das cenas textuais, ganha dimensão em torno da ausência de memória, do desejo de transformar a si tomando os corpos possíveis. A narrativa vai apontando brechas com a nítida imagem do outro, quando se depara com a presença do irmão que o reconhece no corpo travesti:

[...] pensei então se aquele vestido e aquele véu descendo de uma grinalda meio prateada não era de primeira comunhão, os oficiais do exército do meu pai ladeavam o seu corpo franzino e eles iam todos ao encontro de um homem loiro com uma reluzente e estranha farda postado na outra margem do acampamento [...] não podia chegar lá e perguntar o sentido daquilo ali, quem sabe devesse ir atrás do meu pai, dar-lhe uma cusparada na cara, perguntar-lhe como fora possível que eu viesse para pedir algum trocado pensando tratar da saúde do meu irmão e o meu irmão agora vestido de fêmea caminhando em direção daquele homem loiro engalado, e eu? (NOLL, 1997, p. 613-614)

Mais uma vez a importância dos relatos de si ou do outro estrutura um desejo que se relaciona à noção de sujeito e identidade; um sujeito para além da essência, aberto a múltiplas identificações. Assim a produção da narrativa exalta a identidade sobre a caótica flutuação da memória e sobre o arquivamento da mesma, ao mesmo tempo produzindo e registrando a vivência (ARFUCH, 2010).





De outra parte, há os códigos da cultura e da arte enfrentando o dissenso, de acordo com o crítico francês Jacques Rancière (2009), porque eles se expressam numa desarmonia na igualdade e numa invisibilidade, na incapacidade de ser percebido ou contado, só se mostrando no registro da estética. Se pensarmos o dissenso na escrita pelas cenas performáticas, “[...] caracteriza a relação que existe entre a política e a estética, de modo a afetar a redistribuição do sensível, do dissenso que rompe com formas de identidade e com hierarquias de discursos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 72) Parte do princípio da crítica em Rancière ativa em torno da igualdade a ser visualizada como sendo não um fim que deve ser perseguido, e sim como uma pressuposição pela qual se possibilita a existência de formas alternativas de comunidade e comunicação. Quer dizer, um olhar sobre o qual se debruçam outras linguagens existentes num fórum crítico à cultura de choques, de modo a compor um mundo diferencial.

Creio que a virada do período amnésico na vida de Noll atravessa a escrita do autor. E a escrita se alinha ao sentido de autoficcional, ao ser pensada com as marcas de um eu visível e cujos personagens desintegrados do seio social partem da performance de si, refletindo a vida cruzando a linha de fuga, em histórias distendidas cujas subjetividades são estendidas aos gestos, modos, posturas, expressões de si com as quais podem ser lidas pela transversalidade: “[...] sou um sujeito que vivi um tempo sem pouso, sem família, sem uma casa própria, sem um carro, sem computador, tenho um pouco essa tendência. Sacerdote da causa literária.” (NOLL, 2000)

Entre as ressonâncias da causa literária, performance e escrita se apropriam do estilo beirando à contorção e aliadas com a





vontade de criar por intensividades, que fazem suas extravagâncias na forma de a linguagem expressar a si numa escritura traçada pelos gestos do corpo, espaços em que a subjetividade é recapturada em cada cena narrativa da literatura do autor, com a qual existem as intenções e dizeres, como em *A fúria do corpo* que vivencia o ângulo do grotesco na passagem do poder do “falo” que “[...] lateja como um animal farejando os umbrais do paraíso.” (NOLL, 1997, p. 26) Pensar autoficção e performance é trazer a consideração de Judith Butler sobre a qual o gênero é “[...] um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido.” (BUTLER, 2003, p. 197)

O argumento da crítica estadunidense é que a noção de gênero é embutida na essência interior de um sujeito e como a “autenticidade” de identidade é uma ilusão operada para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Desse modo, o gênero é alinhado a uma ficção regulatória e encarna uma performatividade por intermédio da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. E vista a compreensão de Butler, exatamente na desconstrução do mito de original, ela mostra que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original.

Também, de acordo com Diana Klinger,

[...] a autoficção também não pressupõe a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor (KLINGER, 2009, p. 20)





Para a crítica, “[...] entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita [...]”, a autoficção “[...] se aproxima do conceito de performance”, que como Klinger sugere, também, “[...] implica uma desnaturalização do sujeito.” (KLINGER, 2009, p.19, grifo da autora)

Espero pensar assim que pela dimensão ética das histórias literárias, refletindo com Judith Butler (2003), o corpo é uma fronteira variável, uma *superfície* cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero. Daí questionar: “[...] que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação ‘interna’ em sua superfície?” (BUTLER, 2003, p. 198) Seria possível atribuir ao estilo da escrita de Noll uma *ascética* implicada por elemento de força atuando no corpo vibrátil, no instante em que os envolvimento dos sujeitos são móveis e intensos? Posicionada numa rede de relações não-binárias, as personagens são atiradas ao mundo do ócio, sujeitos vagabundos, insubmissos, libertinos, marcados pela existência sem lei, sem código, sem nome próprio, cenário de prostituição, que também se apresenta no conto “O cego e a dançarina” e em *A céu aberto*. Também, possuem classe social definida, são professores-escritores como nas narrativas *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, com o gesto criativo que favorece a exploração de sentidos próximos ao *ethos* a que se refere Michel Foucault (1988), ou seja, implica uma relação com o outro, o lugar onde convém para exercer suas relações.

No confronto com a realidade, portanto, a “válvula para o desvio” é ponto de resistência potencial para a expressão das subjetividades fluidas desvencilhadas de normatização ou





controles. *Berkeley em Bellagio* é considerado como “[...] um romance gay, não tanto pelo tema, mas, sobretudo, pelo estilo.” (NOLL *apud* CASTELLO, 2002) Noll prefere pensar num “estilo gay” pelo que “[...] o romance guarda de decorativo, cheio de adereços, alinhavos e maneirismos. É um romance, sem dúvida, de grande coragem pessoal, mas Noll gosta de pensar de outro modo: ‘Não chega a ser um ato de coragem, é que não tive outra opção mesmo.’” (CASTELLO, 2002, p. 06) Com isso, conforme José Castello, Noll “[...] vem se perfilar entre aqueles escritores que escrevem não para cumprir um projeto, mas por surtos, para quem a literatura existe, antes do ato, como submissão a um destino.” (CASTELLO, 2002, p. 06)

Por isso, em *A fúria do corpo*, os marcadores desejan-tes se situam em espaços urbanos, onde as personagens transitam em terrenos baldios, morros, zona sul do Rio, exteriorizando os gestos de corpos nos relacionamentos supérfluos tonificados em meras aparições de convívio que não se vê no privado. O romance funda a forma molecular do coito anal em que os contatos físicos mais livres e desimpedidos do protagonista e de Afrodite são espetacularizados na narrativa, levando ao não totalitarismo ilustrado e apontado por uma estética homoerótica, marcada por sentidos e imagens, afetividades e corpos fluidos. Por isso mesmo: “E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo” (NOLL, 1997, p. 35), que é alvo de enunciação homoerótica:

[...] minha voz queria aliciá-lo a não morrer, fique, volte, porque meu coração te necessita, você será meu anjo, passarei tua roupa, te farei mingau, jogarei estrelinhas no teu sono e só te nutrirei do amor real como o gostar da tua bunda e adorá-la. (NOLL, 1997, p. 49)

[...] sentei na cama, olhei pro menino, toquei no seu braço e aí ele me olhou e eu disse você é bonito menino





índio bonito, [...] alisei o braço dele, [...] e eu alisei seu peito [...] e fui alisando seu corpo sem dar governo à minha mão, [...] fui beijando a barriga descendo os beijos enquanto a minha mão abria a braguilha [...] (NOLL, 1997, p. 56)

É. Então mergulhei e antes de passar por entre as pernas do menino abaixei sua cueca e peguei seu pau que me surpreendeu quase duro. Eta esperança de que o mundo vire e torne seus viventes novamente felizes. Pensei debaixo do mar eta esperança, deslizei debaixo do mar todo esperançoso até reencontrar à tona a mesmice do mundo dos homens – enquanto o sol se mantinha alheio, apenas aquecendo a errância humana, fruta de fogo sempre madura acima da errância. (NOLL, 1997, p. 58)

Já em *A céu aberto*, o drama dos filhos à procura do pai é operado pelo dissenso e ousadia criativa no retrato que acrescenta a molecularidade intensa calcada de afetos, carência, desejos fluidos. O protagonista, ao que parece ser também um adolescente – “[...] sentia que estava prestes a perder as minhas regalias de menor, o meu pai nunca se preocupou com essas coisas de registro.” (NOLL, 1997, p. 590) Sofre com a inesperada doença do irmão e ambos decidem vagar em busca de socorro e saber do paradeiro paterno. Ao tomar conhecimento de que o pai está lutando em uma guerra, os personagens não têm noção de onde seja e nem por que a guerra, decidindo ir ao paradeiro paterno. Até chegar ao paiol, local onde o protagonista se insere na luta armada e vinculando as suas andanças, revela-se:

As duas sentinelas olham firmes para o horizonte; uma delas, claro, sou eu, e a segunda já não sei se ainda é a mesma ou se já foi substituída por outro elemento da guarda – pois agora vou olhar bem perto para ver quem é... Tratava-se de um sujeito com cara de árabe, mais taludo que o outro, bem mais para o meu próprio tipo, um sujeito que me olhou como se maliciasse a minha presença ali. (NOLL, 1997, p. 606)



Eu me acostumara a ser um homem cheio de desejos furtivos e tudo em volta de mim parecia de um ímpeto nunca ter estado tão exposto, pesado, como se esse mundo de fora tivesse vivido até ali amontoando massas, volumes [...] (NOLL, 1997, p. 666)

O corpo vai sendo guiado pelo ímpeto de um olhar ávido e atento. O encontro paterno, porém, é instantâneo, nada acrescentando ao afeto entre pai e filhos. Logo, tomando o exemplo em *A fúria do corpo*, as micro-histórias vão se formando no relato, através de acontecimentos, como o que ocorre com o irmão. Internado na enfermaria do acampamento de guerra e curado da súbita doença, no intervalo da guerra, se depara com o travestimento do irmão.

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. [...] Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar [...] (NOLL, 1997, p. 622)

O que é socialmente e culturalmente representado como gênero e o que o torna performatizado se mostra no romance. A imagem da travesti não deixa de ser um solo de exclusão. E o reposicionamento da irmã causa estranhamento visto a positividade do narrador-protagonista que, mesmo não se prendendo à



naturalização do corpo do irmão, o gênero concebido é agenciado de forma hierárquica: “Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher [...]” (NOLL, 1997, p. 622) Certamente que a narrativa insere a categoria travesti e partilha a precariedade do sujeito que performa na inteligibilidade e anuncia romper com as marcas convencionais e hegemônicas das masculinidades, sinalizando a diversidade da experiência vivível. Do engendrado e da *performance do corpo*, o ponto estratégico para o trânsito de sujeitos insere certo tipo *bas-fond* da zona de guerra que segue guerreando o corpo na figura que “corrompe” a sociedade disciplinar, via desmontes de identidades.

Através de compromissos sustentados com práticas estéticas visuais da personagem do romance, podemos identificar o cuir, em “[...] formas alternativas de ver e de saber, capazes de desafiar os regimes escópicos da modernidade colonial” (GOPINATH, 2020, p. 24) Outra crítica dos estudos queer, Susana López Penedo (2008) apresenta o sentido do *camp* como leitura paródica importante, através do qual o sujeito pode multiplicar-se em diferentes personalidades, adotar diferentes faces, um meio de desvelar imagens queer que estabelece uma comunicação com o espectador.

Por outro ponto de reflexão, Diana Klinger pensa a “[...] autoficção como ‘envio’, remissão sem origem, sem substrato transcendente. Então, é a partir da crítica à noção de representação e de sujeito que se pode formular um conceito de autoficção que seja específico da literatura contemporânea.” (KLINGER, 2019, p. 22) Quer dizer, pensar “[...] o sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.” (KLINGER, 2019, p. 22)





Portanto, o discurso em *A céu aberto* opera os múltiplos incomuns que se colocam nos relatos em que a sexualidade provoca posicionamentos, a partir de um outro lugar disciplinado. Tal estratégia põe em aberto a constituição da subjetivação, ou seja, a forma que se encontra por determinados atos por excesso e por desmedidas, ações conjugadas na personalização do olhar constantemente evocando a imagem de cenas na trincheira sob o regime do jogo visível do poder do corpo:

[...] o pau do cara estava sendo socado pelo dono com uma inclemência louca, o cabeção parecia na escuridão arroxeadado feito um complemento da farda e vi o cara abrir a boca como se fosse dar um grito e vi que a boca se fechou repentina trancando toda a exaltação que dela pudesse sair e vi a porra do cara saltar e aterrissar logo em cima de minha bota [...] (NOLL, 1997, p. 607)

O general afastou a lona que me escondia dele [...] Foi quando olhei para baixo e notei que a calça do general estava descida na altura das coxas e que o negócio dele se mostrava em via de se empinar. Vem, ele sussurrou me pegando pela mão [...] e de imediato empurrou a minha cabeça ao encontro do negócio dele que fui obrigado a abocanhar, para cima e para baixo [...] e eu bem da verdade não sabia direito o que sentir, [...] salvo uma sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que não pudesse levar por alguns minutos [...] (NOLL, 1997, p. 608-609)

Antes de exercer a tarefa de sentinela, encontra Artur, o amigo do pai, gay assumido, por quem nutre amizade e testemunha as aventuras sexuais do amigo. Contudo, as relações se acentuam quando conhece um filho de Artur com quem mantém fortes desejos:

[...] volto a olhar com intensidade a face do rapaz. Faço menção de avançar mas não, recuo. Ele parece não esperar nada de mim; mostra-se num segundo ligeiramente perturbado, mas logo o que de novo o domina é uma impassibilidade que foi feita para





contemplar, de repente fiquei aflito, pois não sabia como prosseguir, como me manter ali admirando-o por toda a eternidade... (NOLL, 1997, p. 639)

O mal-estar dos personagens em Noll é presente, movido a processo de fugas porque eles não se certificam sobre estereótipos datados por normas, estigmas, moral e, assim, assinalam a sua estranheza. São figuras que se retiram de lugares ameaçadores e procuram se agregar em espaços mais livres para satisfazer existencial e sexualmente, conjugar a homoerotização do corpo com a criação de um estilo que não somente deposita o sexo, mas também produz a subjetividade menos regulada, em dissenso. Próxima a uma literatura menor, segundo Deleuze e Guattari, apresentada por Kafka dando abertura à desterritorialização, as narrativas se aproximam de uma potência política porque falam de existências esgarçadas em condições de polir outras vozes, outras posturas, outras formas de subjetivação. Um estilo próprio de Noll fazer literatura.

O fazer então parece atravessado por sinais que preservam a escrita de emitir resistências e direitos à fala. Em *Berkeley em Bellagio*, a história culmina no gesto do protagonista com a adotada filha, fruto de uma relação do namorado com uma mulher. A ação romanesca tem em mente, também, transformar-se, tanto na tarefa do novo romance que o personagem escreve, aliando o melhor do exercício da escrita, como na relação com o outro, o namorado Leo e a menina, acedendo para uma realidade não vivida. A subjetividade se produz na tentativa de militar as verdades de si não conhecidas, mesmo porque a sua vida é dada por passagens. O cuidado de si exige prática e, com a presença do outro, a procura da verdade de si é um processo de restauro a partir de um reflexo revelador se oferecendo também pela criação do escritor-personagem:





Eram assim os meus dias, e eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas [...] (NOLL, 2002, p. 91)
[...] Havia naquele apartamento três vidas para preservar, pouco mais que isso, e para tanto éramos ali bons operários, sem demonstrar nenhum fervor esparramado; (NOLL, 2002, p. 92-93)
[...] me dou por satisfeito por cumprir essa tarefa num relâmpago não quero mais a volúpia de sair para as ruas à procura do que se nega ao menor laivo de busca, estou aqui, dando gomo por gomo a Sarita [...] O certo é que o meu dia já está bem remexido com os impulsos de Sarita [...] Mesmo assim eu sempre quero, eu posso, eu sinto, eu vejo todo o tempo, mas nesse instante não posso deixar de ligar a escrita do meu livro em curso, ir para rua, nem sei por quê ou para quê; [...] Vou para o café no Shopping Rua da praia, entre esses amigos com quem nunca falei tem um em especial, me pisca o olho todo o dia [...] (NOLL, 2002, p. 94-95)


Afastados por um tempo, Léo mora em Porto Alegre e o Escritor e professor de Cultura Brasileira passa um tempo nos Estados Unidos onde ministra aulas na Universidade de Berkeley e em Bellagio, na Itália. A conquista e a sedução são imperativos contundentes na conduta do Professor, que mesmo lembrando a presença do namorado deixado no Brasil, é perseguido pela autoridade genitália:

[...] Os passos, atrás de mim, pararam. [...] Era um guapo tipo bem latino [...] Ah que quero isso, tamanho o meu desejo de ver esse rapaz naquela noite no ápice da América Latina, um gato bem moreno, misto de índio, espanhol, todo empenhado em seduzir mais um pro seu futuro calibre de poder. [...] não importava, não importava nada se naquela noite eu tivesse o príncipe de Quito na minha cama (NOLL, 2002, p. 42)

164

No romance *Lorde*, a ação-aventura de um escritor gaúcho persiste. Supostamente convidado para lançar seus livros em





Londres, o personagem vive na solidão em Porto Alegre e percebe que necessita traçar o ciclo de seu envelhecimento, “[...] correr menos riscos até a vida se tornar inofensiva.” (NOLL, 2004, p. 45) O romance solidifica incongruências, a exemplo dos demais, pelo modo de o escritor-protagonista da trama ser tomado pela embriaguez que remete à distinção e à mobilidade do vir a ser, a ser arena de discurso que não permite que os fatos atormentem totalmente seu cotidiano, dando continuidade à vida tecida de caos e permeada pelos encontros furtivos com homens. Presume que a oferta do inglês lhe oferecer passagem, hospedagem e determinada quantia dará uma vida ostensiva. Imagina-se na cidade do *Big Ben*, viajando nos típicos ônibus urbanos, no segundo andar e parando no Museu Britânico, o mesmo onde se situa a biblioteca que Rimbaud frequentava. Apesar do imponderável, ele tinha uma certeza: estava no lugar que queria e dali não sairia por nada deste mundo. “Em Londres, eu morreria satisfeito. O que não podia era dar meia-volta e retornar ao Brasil.” (NOLL, 2004, p. 81)

É mais um cenário onde se configura o ser em performance. Mais um homem que vive a fugir, posto a circular sem rumo e, conforme as palavras do protagonista, em “[...] um homem que começa a esquecer”. Esquecer, sobretudo, de si mesmo, atestando sua solidão, “[...] tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora.” (NOLL, 2004, p. 19) Tomando como o ponto de estudo a expressão artística performance, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2002, p. 38)

A performance pode ser referência à expressão cênica das obras de Noll com toda a particularidade do gênero artístico, pois o



ato de germinar a si cria o vínculo performativo. Talvez, retrate com Cohen (2002) um ponto de semelhança que vise ao performativo como ação do corpo e esteja batendo de frente com Judith Butler. Da voz erótica que ganha um tom à apresentação de si, de construção da persona na performance, diferencia-se do método e de outros processos de atuação, quero dizer, de “[...] uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares.” (COHEN, 2002, p. 106) Também, as obras corroem um campo sistematizado de linguagem, quando o ato das personagens é posicionado como arte de fronteira, na forma de transpor o corpo, o gênero e a sexualidade.

A metamorfose em *Lorde* não tem o mesmo perfil em *A céu aberto*, por exemplo. A narrativa se passa nos ares britânicos, sobressaindo a história em constante desintegração, em estado de mutação que não conduz a nada. O ser torna-se ninguém, nada tem a perder. Nada mais pode desvendar numa Londres difusa e sob a qual se afoga nas performances do protagonista.

Sempre em meio à desertão, os gestos do corpo fazem renascer. Não desvendando o mistério da ida de um romancista brasileiro em terra britânica, o jeito é caminhar no mundo da City e a pobre realidade de Hackney, entre os quadros da National Gallery e as imagens dos *sex shops* do Soho. Daí deposita olhares sequiosos para os homens londrinos, desejando cenas tórridas de amor, como acontece com o inglês que o acompanha pelas ruas da cidade:

Vamos andando à beira do Tâmis, [...] solto a mão dele, ponho-a em cima da sua perna, dou um tapinha nela. [...] Começo até a desconfiar de que esse homem perdeu a argamassa que o mantinha durão, esquisito, oblíquo. Vai ver iniciou a cair de amores por mim [...] vai ver é o rapaz da minha vida e chega só agora [...] quem disse que não? Algum recalcado aí afirma que duas bichas à beira do Tâmis em pleno enlevo é coisa de morrer de rir? (NOLL, 2004, p. 84)





Professor de Estudos Latino-Americanos, Mark entra em contato para uma entrevista para conhecer sobre seus sete romances lançados no Brasil sobre os quais nutre medos, dores e evasão:

[...] com o professor Mark, trocaríamos impressões sobre essa fase da vida, a nossa em nossa idade, [...] Ele parecia, sim, regular comigo em idade. [...] Enquanto ele ia se despindo, eu constatava meio em euforia, constatava o vigor de sua bunda, [...] Eu começava a achar que ficar em Londres vendo aquele homem se despir me afastaria de sofrer (NOLL, 2004, p. 47)

A jornada se encerra em Liverpool onde o narrador recebe convite para ser professor de português numa Universidade, onde transita, olha, paquera e ensaia o desejo de se comprometer com um homem com quem esbarra num dos *Pubs* da cidade:

E ali notei que ele era o comparsa de bebida para pousar a mão no meu braço caso eu pedisse um copo em demasia. Gostei do sujeito e ele de mim. Havia uma solidão nele que podia acompanhar a minha, sei lá. Éramos dois homens que, embora sem a idade tenra, pareciam dois galos de rinha no máximo da força e que, em vez de se bicarem até a morte, entravam num rito com a efusão de outro sangue, este leitoso, que vinha agora em golfadas sujando nossas mãos, barriga, pélvis, pernas [...] (NOLL, 2004, p. 107)

Como força-motriz que opera o político na escrita, o estado de heresia, em *Berkeley em Bellagio*, pressupõe que as práticas homossexuais são tecidas na cumplicidade da luxúria, na pujança e na improvisação. Assim os signos da escrita emergem como o que vê nas ruas, em que o sujeito deposita o olhar que capta o outro celebrado na cidade por um potencial de profan[ação], ação de celebrar e profanar os corpos, – como o ânus solar, aberto para desregrar, violar, infringir.





A narrativa parece se comprometer com figuras que glorificam a arte de jogar, de brincar com as possibilidades de alcance de si, o que significa assim sinal de espera para conceber, também, a liberdade individual. Para Silvano Santiago (2002), guarda-se a liberdade para ceiar com os que anseiam, desejam o corpo. A linguagem dura e inchada como o pênis com sua potência utilitária se permite em oferenda ao outro e, assim, a palavra “[...] se submerge na merda e no suor para encantar-se em esperma [...] os buracos do corpo (da palavra) viabilizam a saída dos excrementos que constituem o solo concreto da realização erótica. (SANTIAGO, 2002, p. 77)

No concerto solo de existir, tão logo o surto da história se dissolve, a outra instância surge no breve momento de apego, de desejar fundir ao outro. Em *Lorde*, o encontro com o Professor Mark, o personagem que dizia ser um estudioso de obras literárias, desenvolve mais um cenário de fuga e parte sempre para o mesmo ponto de partida, à procura de algo que não sabe nomear:

Diante dele eu me sentia um homem sem ação, um mísero escrevinhador de horas necrosadas. Mas alguma coisa em mim deixara a forma de cristal, amolecera e se escoava, ia embora. Tudo ridículo, eu sei, para que repetir? Ele me puxou pela mão e me beijou. Foi um beijo prolongado, entre a boca e um dos lados da cara – e naqueles minutos eu sentia depois de muito tempo, com vagar, a temperatura da carne humana. Sentíamos que não haveria muito mais além daquele beijo, se é que de beijo aquilo poderia ser chamado entre dois homens na madurez *in extremis*. (NOLL, 2004, p. 48-49)

O que permite que o discurso prossiga, a exemplo de Beckett, é a procura do inominável. Os personagens sem-nome nas narrativas de Noll comungam com a forma do corpo visceralmente exposta, de onde afloram os desejos nos trânsitos vistos pelos





encontros intervalares. Declaram ser exaltados também ao lado do belo, do feio, do mal, da excrecência. É a vida crua, sangrando, vida correndo nas veias, como ocorre nas muitas relações homossexuais, cujas ações do corpo são encarnadas aos órgãos genitais que sangram, pulsam, sem pudor, na necessidade orgânica e excessiva que se cobre no corpo. A contingente voz que a desassemelha do lugar permissível, ficcionalizada por uma imagem que revela implicitamente os desejos, “[...] longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa [...]”, como deduz Féral. (2009, p. 15)

Em circunstância análoga a Bataille, o ânus solar se exterioriza, expressa-se na nudez hostil localizada no núcleo de coisas proliferantes, palpáveis, fisicamente existindo lado-a-lado:

Por que havia tanta coisa a descascar até que pudéssemos estar aquém da gente, nos transformarmos em ninguém ou quase, quase nada, e só então, sem nome nem espécie, podemos nos beijar na boca? (NOLL, 2002, p. 43)

[...] mais carência me seja dada se for para explodir um bá nos olhos de quem já se esqueceu de si: bá digo aos passantes, bá grito ao cachorro machucado, me chamam de pirado na porta de um boteco, me chamam de bábábá na frente do cinema, vou chamando bá pelas calçadas e não importa nada que não seja este ensandecido bá agoniado. (NOLL, 1997, p. 33-34)

A necessidade de Ser anônimo, em desidentificar-se, é traço, forte da memória e de histórias de vida que se entrecruzam, cristalizam sujeitos desorientados da cidade, em percursos em que o centro não é o alvo e sim o meio, e entre-lugar com todos os códigos, sinais, imagens. Tendo em curso o valor maior que reelege o sujeito na esfera da cidade, faz-se anunciá-lo a despeito de uma realidade vidente avessa à reprodução de paradigmas





culturais, compondo uma linguagem cada vez mais deslizante, ao retratar gays, travestis, os sem-terra, os sem-teto, os mendigos, os estrangeiros, os cultos da cor local.

Portanto, penso que a literatura de João Gilberto Noll compreende direitos às travessias, a um estar sem-rumo do homem contemporâneo, porque a estética assimila um plano ético, na ação de desfazer as relações normatizadas do sexo-rei. Paira sobre o espaço textual em Noll o esperneio do sujeito na escrita desdobrada de rumores incessantes diante de deambulações. Das histórias narradas encarnam enunciados que operam a subjetividade mais fluente. Entre atos e relatos, os corpos estão em cena, no real, no imaginário e no ficcional. Todos recaem em potentes excessos e possíveis destravamentos dos arquivos pessoais. Não se trata de ver o retrato do biografado como base anatômica e fisiológica. Escrever para Noll é um ato simbiótico, preciso para desarmar a perseguição da fixidez do pensar, de modo que o exercício desconstrutivo com a linguagem faz acontecer em território de afetos. Isso porque o ato de desobedecer segue no rastro do verão, da luminosidade de atar vínculos mais incisivos e mais livres, sem amarras ao consenso e aos sentidos comuns.



REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Dissidência sexual na literatura brasileira contemporânea. In: Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e outros sistemas de Pensamento, 2020, Programa de Pós-graduação Profissional em Filosofia – Núcleo Montes Claros, Coordenação Didática do curso de Filosofia – Unimontes- MG. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ut_bYDFELW8 Acesso em: 17 de junho de 2020.

CASTELLO, José. Memórias desmemoriadas. *JORNAL VALOR*, São Paulo: 22 de setembro de 2002. p. 06

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Teatro Português Contemporâneo*. Memória e Teatro. Dossiê Memória da Cana. *Sala Preta*, São Paulo, USP, vol. 9, 2009. p. 197-210.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed Graal, 1988.

GOPINATH, Gayatri. *Visiones Rebeldes*. Las prácticas estéticas de la diáspora queer. Traducción de Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2020.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p. 11-30, 2008.

INACIO, Emerson da Cruz. Algumas interseccionalidades e um texto “cui” para chamar de “(m)eu”: retratos da produção estética afro-lusobrasileira. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 33, p. 225-240, jun. 2018.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PENEDO, Susana López. *El laberinto queer*. La identidad en tiempos de neoliberalismo. Barcelona-Madrid: Egales Editorial, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. Ed, São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002



Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





POTÊNCIAS DA EXCENTRICIDADE EM *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS* DE JOÃO GILBERTO NOLL

SANDRO ORNELLAS

Mínimos

Começo de cara definindo João Gilberto Noll como um escritor antiautoritário no sentido mais forte que se pode dar a essa palavra. Tanto na sua escrita, quanto no seu imaginário, bem como no que resulta dessa confluência, julgo ser a sua uma literatura dificilmente definível por categorias estáveis da crítica e da teoria. Noll envereda pelo que há muito tempo entendi como sendo um esforço de dissolução de parâmetros narrativos, subjetivos e culturais (ORNELLAS, 1999). E isso por alguns caminhos e razões que espero pontuar ao longo desta apresentação, que ater-se-á ao singular livro *Mínimos, múltiplos, comuns*, de 2003, reunião de sua contribuição com dois relatos semanais entre 24 de agosto de 1998 e 03 de dezembro de 2001 na *Folha de São Paulo*. Ou seja, um conjunto de relatos escritos para jornal, com um máximo de 130 palavras para cada um, e que por isso possuíam uma certa dose de contingência, dado o seu suporte jornalístico¹, mas que também, por outro lado, são

¹ Importante lembrarmos que entre 1998 e 2001 os jornais ainda não tinham feito uma transição efetiva, nem seus costumeiros leitores migrado, para a internet.





textos dotados dos traços mais exemplares da escrita de Noll. O que, penso, o levou a publicar em livro sua compilação quase completa (NEUBERN, 2011).

Como definir esses textos de um único parágrafo de no máximo 130 palavras, textos que ganhariam, sob a forma de livro, o Prêmio Jabuti de 2004 na categoria “Contos e Crônicas”? Tanto Wagner Carelli, editor do livro e seu prefaciador, quanto Manuel da Costa Pinto, na quarta capa, chamam-nos de “romances mínimos”. O adjetivo remete para uma das três palavras do título, sublinhando a brevidade dos textos. O que me interessa apontar é que — entre a categorização desses relatos como “Contos e crônicas” (no Prêmio Jabuti) e como “romances mínimos” — seu lugar é muito mais incerto e inespecífico do que uma categoria de premiação mercadológica ou uma adjetivação por “mínimo” para um gênero como o romance. Julgo que todas as caracterizações a partir de gêneros adjetivados provocariam a desconfiança de Noll com a habilidade narrativa que possuía, um prosador também atento, como sempre afirmou, às suspensões discursivas da poesia, e que também fazem parte tão característica das suas narrativas. Se eu concordar com o crítico e poeta Manuel Gusmão, de que um traço definidor da poesia é a continuação por outros meios de uma interrupção da fala, interrupção de uma lógica do discurso e sua suspensão na produção de sentidos (GUSMÃO, 2010, p. 24-25), muito da aparente instabilidade do fluxo narrativo de Noll vem da sua habilidade em contar histórias desde um ponto de vista pelo qual, de um lado, o narrador nunca abre mão de afirmar as lacunas de sentido do mundo e, de outro lado, seus protagonistas se tornam eles próprios sujeitos lacunares em suas memórias frágeis, sujeitos de sentidos e identidades também incertas, para o mundo





e para si mesmos. Esses processos de subjetivação fundem-se a um olhar para o mundo no qual fronteiras se borram, limites são esquecidos e leis se dissolvem. Leio do livro “A sessão”:

O homem cheirando a pastel pergunta o horário da sessão. Olha os cartazes, um filme sem pessoas. Manchas fazem os personagens. Alguns borrões parecem se beijar. Outros, lutar. Pergunta de novo o horário. Sua memória hoje apropria-se sozinha e sovina dos registros. Ele vê que a moça da bilheteria já não passa também de mancha informe. Aliás, tudo. As mãos dele lembram cortinas se desfazendo em teias. A nota de dinheiro, verdadeira enguia. No cinema, ele percebe. Participa pela primeira vez do enredo de um filme. Seu braço esverdeado funde-se a outro, violeta. (NOLL, 2003, p. 70)

A melhor maneira de definir um texto como este me parece a que encontro em dois escritores-críticos do século XX. Refiro-me ao que o argentino Ricardo Piglia (2004) e o francês Roland Barthes (2005) chamaram de *forma breve*. Para Piglia, essa forma partiria do conto, desdobrando-se em uma miríade de pequenos relatos, crônicas, ensaios, aforismas, anotações várias, trechos de diários, notas autobiográficas e outros gêneros e subgêneros fragmentários. Já Barthes afirma a certa altura em *A preparação do romance* que a forma breve que ele amaria dentre todas as outras seria o *hai-kai*. Para Barthes, “[...] algumas lembranças repentinas, *flashes* de memória [...] imediatamente esgotados na forma breve [passam] a impressão de ‘romanesco’ que se pode ter, mas também, precisamente, o que o separa do Romance.” (BARTHES 2005, p. 33) Sintomático, para entender possíveis categorizações dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns*, de Noll, é entendermos como Barthes percebe o *hai-kai* enquanto potência do romanesco, embora também afirme que há um “combate da






forma breve com a forma longa.” (BARTHES 2005, p. 38) Esse combate pode ser muito bem percebido em narrativas de Noll como *Rastros do verão*, *O quieto animal da esquina*, *Hotel Atlântico*, *Harmada*, *Canoas e marolas* e *Berkeley em Bellagio*, todas histórias com menos de cem páginas, velozes na narrativa e de enredo muitas vezes telegráfico, como este último, composto de apenas um único e longo parágrafo que se estende por todo o livro. Não é preciso discutir aqui o quanto a compreensão desses livros como “novelas” é também problemática e incerta, não por causa dos textos, mas do gênero “novela”, o que só reafirmaria o que pensamos — ainda mais radicalizado — para *Mínimos, múltiplos, comuns*. Isto é: compreender grande parte da literatura de João Gilberto Noll como composta de narrativas de possibilidades que não abrem mão de se manterem como possibilidades — que jamais se encerram, jamais se realizam integralmente, mesmo na última página e última frase. Ou, na terminologia aristotélica de Giorgio Agamben, potências que passam ao ato, mas não se evadem para além da ato-come-obra realizada, assim como a árvore está em potência na semente, mas que depois de crescida é capaz de manter a mesma semente de onde nasceu (AGAMBEN, 2018, p. 62-64). É um pouco como entendo o texto “A sessão”, no qual “o homem cheirando a pastel”, ao ir a um filme, parece tomado de algum estado alterado de consciência, embora tudo se passe e seja narrado como se a vida em si fosse vivida como essa “alucinação” indefinível e, por isso, incapturável.

Se há algo de romanesco nos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns*, permitindo a Carelli e Costa Pinto defini-los como romances, sublinho que são romances em potência, embora jamais realizados, assim como se pode também dizer dos livros antes citados. A





totalidade sempre desejada e jamais alcançada de todo e qualquer Romance, que Barthes lacanianamente chama de “Fantasia” (BARTHES, 2005, p. 23), só é de fato notada em *Mínimos, múltiplos, comuns* no “Sumário”, ordenando os textos em Capítulos, Seções e Subseções de várias formas nomeados. Essa “Fantasia” de unidade romanesca dada às 338 formas breves não me parece de modo algum separada do suporte “livro”, imprescindível para a própria criação moderna do romance. No entanto, esse livro de Noll — como os textos em sua redação para edições de um jornal diário, bem como sua indeterminação formal — jamais se fecha [esse livro] como uma Obra, com unidade e centro discursivos; ao contrário, cada texto, na sua brevidade poética funciona de modo autônomo e centrífugo (desterritorializado) nas suas movimentações narrativas e interrupções discursivas. É plenamente possível lê-los de modo aleatório e independente, como em seu contexto jornalístico original, com o livro sendo aberto ao acaso. Tal poética dos textos do livro — e de resto também de toda a literatura de Noll — pode ser pinçada de um texto intitulado “Foz”:

“Ana!”, eu chamava. Ela vinha até o muro, sem ao menos perguntar: “O que é?”. Permanecia calada, naquela espécie de antevéspera imprecisa, permanente. Eu me fingia de cego, tateava, balbuciava o nome: “Ana!”. Mas não emitia mensagens, delas carecia. Só o nome sussurrado. Ela ficava como que à espera de que um dia eu pudesse extrair-la inteira do nome. Não esqueço a noite em que me levaram para o quartel e me prenderam. Na solitária, pensei no nome, “Ana”, mas o que saiu foi pura e simplesmente uma voz que eu próprio não reconheci. Vibrava com tal intensidade através de mim, que logo compreendi que a minha fala, ali, se fala houvesse, não era bem minha, vinha de uma fonte que me fazia sacudir as grades, com fúria, como se a quisesse justamente violar. (NOLL, 2003, p. 47)



Não comunicar mensagens exteriores à enunciação, mas ambicionar extrair a pessoa “inteira do nome”, na intensidade da própria enunciação, presente na própria palavra falada: “Ana”, palíndromo em que início e fim se confundem como puro meio na legibilidade circular. No texto, a força da palavra se torna alvo de uma violência de fonte desconhecida, aprisionadora do sujeito e da sua intensidade enunciativa. Na prisão, a fala já não lhe pertence e lhe impõe um fim e uma finalidade à palavra. É contra o fim como destino que Noll — me parece — escreve, essa é sua potência minimalista, o nome “Ana”. No “mínimo” do título *Mínimos, múltiplos, comuns*, uma poética da brevidade atravessada pelo máximo de uma potência narrativa em até 130 palavras. Exemplo de domínio da linguagem por parte de Noll.

Múltiplos

Se as formas breves esgotam para Barthes as “lembranças repentinas e [os] *flashes* da memória” (BARTHES, 2005, p. 33), em *Mínimos, múltiplos, comuns*, assim como sói acontecer em toda a literatura de Noll, não é exatamente de um esgotamento da memória que se trata, por mais que possamos falar de personagens sem origem, viajantes, autoexilados e até desmemoriados, já que neste livro “A desmemória” é o nome de uma seção com 13 textos divididos em subseções intituladas “Os esquecidos”, “Os perdidos” e “Os achados”. Uma questão para mim é que em Noll essa desmemória — ativada pelo movimento e errância de seus personagens por hotéis, estradas, hospitais, prisões, pequenas cidades interioranas ou litorâneas sem nome, onde chegam vindos não se sabe de onde e se hospedam em casas de desconhecidos



— enfim, toda essa desmemória encontra-se articulada no e pelo corpo — tema largamente explorado por seus estudiosos e que pode ser divisado em “Café”, texto que abre justamente “A desmemória”, cujas primeiras linhas cito aqui:

Como se chamava a sensação fluida de todo final de tarde? O sopro escorrendo pelo estômago sem desenlace seguro, o que era? Estava sentado num café, absorto nesse laivo de instante. E isso lhe deixaria aquele sumidouro de lembrança cada vez mais distante de uma nascente poesia. (NOLL, 2003, p. 75)

Nesse trecho, a “sensação fluida de todo final de tarde” e o “sopro escorrendo pelo estômago sem desenlace seguro” são impressões incertas de um corpo sensível à multiplicidade dos instantes ficcionais que fazem fama à literatura de Noll. O “sumidouro de lembrança” de seus personagens ganha um tipo diverso de espessura nessas sensações corporais desconhecidas e sem nome, seja no “laivo de instante” desse “Café”, seja na solidão do corpo, como em “Sulino”, seja no voyeurismo adolescente de “A letra nua”, seja no encontro casual de “Emergências lunares”, que transcrevo:

Falei até onde todas as baixezas saltaram enfim da minha boca a me devorar, tirar nacos de mim. Então me fiz de mudo. Repentino o enfermeiro despiu seu uniforme, resolvendo que permaneceríamos prisioneiros da floresta para sempre, colhendo ovos da lua, singrando laivos de mar. Falei que não, eu antes precisava resolver o bolso e a língua deteriorada. Entendeu? Nem eu, meu sinhô. Prometo afastar mais uma vez do raio da garganta esse entrevero na ideia, ó centurião que me queres remoto entre as soturnas ramagens do penhasco. Lá embaixo, o homem que de mim partira me acenava. (NOLL, 2003, p. 180)



No homoerotismo de Noll, esses instantes ficcionais são geralmente configurados pelas sensações corporais experimentadas como exercício poético de enunciação do que ainda não tem nome exato, como se o escritor tentasse menos nomear as sensações e mais capturar suas atmosferas de gozo e espanto juntos e para além do outro, que alguma hora acaba partindo, como no final do texto: “Lá embaixo, o homem que de mim partira me acenava”. Em todos os encontros casuais das narrativas de Noll, uma espécie de desterritorialização atravessa o próprio corpo dos protagonistas anônimos, amnésicos e que partem como chegaram, sem deixar rastros que não sejam ligeiros acenos e afagos, frissons e laivos à superfície da pele. É nessa superfície que está o fio de uma desmemória, como uma espécie de poesia da memória, no seu gesto poético e erótico, poético porque erótico. Nesse fio de desmemória agenciada à superfície nos corpos, a multiplicidade dos caminhos narrativos de Noll se faz “colhendo ovos da lua, singrando laivos de mar”. É como se, da “desmemória” dos personagens, só o corpo e suas sensações acenassem ao leitor, tomados [corpo e sensações] como “instantes ficcionais” de uma narrativa erotizada — mesmo quando o assunto não é erótico.

Mas não afirmo que o corpo funciona como algum tipo de centro nas narrativas sempre tão excêntricas de Noll. O centro, como todo lugar de um poder soberano, é também um lugar de discursos e memórias estáveis, territorializados e institucionais. Nada mais distante do universo de Noll, que em *Mínimos, múltiplos, comuns* figura essa sua distância das instituições de poder em pelo menos duas seções em sequência: “Os casamentos” e “A família”. Desta segunda, pais militares ou desconhecidos, mães profundamente presas a seus filhos, filhos que se exilam da família,





irmãos que fingem não se conhecer e outros modos incômodos de relações parentais configuram um tipo de esquecimento, em Noll, de qualquer centralidade e idealismo da família burguesa — até mesmo de qualquer família que se queira como tal reconhecida e validada. Recordo aqui o romance *A céu aberto* de 1996, em que o narrador-protagonista conta sua história, cujo pai, militar, luta em uma guerra da qual o narrador deserta, abandonando no mesmo gesto Família, Exército e Nação, três instituições dotadas de um espírito de corpo que faz do corpo mera representação de um discurso que se deseja central na ordem dos discursos. O protagonista, como de resto lemos também em *Hotel Atlântico*, *Harmada* e tantos outros livros de Noll, é excêntrico a qualquer espírito de corpo que não seja o da presença do corpo em sua experiência.

Mas antes do espírito de corpo familiar, há a sua fundação no gesto — também institucional — do casamento, gesto reatualizado a todo momento na memória fantasmática de qualquer família. No texto “Cetim”, Noll conjuga choque, esquecimento e corpo como elementos para um movimento de abandono do casamento pela personagem:

Não apenas um vento, mais, uma truculenta massa de ar com seu rugido vergastando cabeleiras e copas. Pois era um dia assim. E eu ia me casar. Meu vestido de noiva sobre a cama. Minha mãe que entrava já arquitetando me despir, arrumar. Quando pousou a mão na minha pele nua mais que branca, pálida, me senti desmoronar. Acordei na enfermaria. Minha mãe me dando colheradas de uma sopa rala. “Por quem cismeí?”, refleti. “Por quem me ardi, chorei?” Encostei a boca na laranja descascada. Esqueci de mordê-la. Batom na fruta. “Olha, pintaram meus lábios! Para quem?” (NOLL, 2003, p. 200)





A cena turbulenta de um casamento, o desmaio figurando um tipo de recusa e o esquecimento de por quem se deu o desmaio convergem para o toque da boca na laranja descascada, mas não mordida, laranja marcada pelo batom entre ela e os lábios. “Para quem?” pergunta sem resposta o/a narrador/a, “pintaram meus lábios?”, como se, a partir dessa pergunta, ao invés do casamento e sua instauração de uma memória coletiva e familiar, a vida e a narrativa do/a protagonista se reabrissem para uma multiplicidade nova de “instantes ficcionais” ainda por narrar. Esses instantes por narrar são prefigurados no encontro tão erótico e carnal entre boca e laranja, encontro sem memória e sem controle, apenas o rastro do batom nos lábios e na fruta.

Daí que deserções, abandonos, esquecimentos, exílios e viagens são, na literatura de Noll, modos de colocar os corpos em errância e suspender os modelos de formação ou fundação romanescas — ambos pertencentes à moderna tradição burguesa. Nas narrativas de Noll, lemos experiências caracterizadas por uma miríade desses instantes ficcionais, nos quais os corpos abandonam tudo, até mesmo a si próprios, abandonam ordem e controle, unidade e totalidade — abandonam-se à vida e à linguagem.

Mas como afirmar — como faço — que *Mínimos, múltiplos, comuns* recusa a formação e a fundação, a ordem e o controle, a unidade e a totalidade, se o próprio autor na apresentação diz que seus capítulos, seções e subseções “[...] pressupõem uma cronologia da Criação: [formada por] Gênese, Os Elementos, As Criaturas, O Mundo e O Retorno”? (NOLL, 2003, p. 23) Aqui chego ao ponto do meu texto que tenta deslocar Noll de certa leitura que sempre esteve presente na crítica como nomeando-o por pós-moderno – o que não acho errado, porém datado. Tentarei





brevemente uma atualização de Noll para alguns dos nossos impasses do presente.

Comuns

Nesta entrada da terceira década do século XXI, parece que não mais podemos escapar ou pressupor uma exterioridade àquela lógica do Império tão bem descrita por Toni Negri e Michael Hardt em seu livro homônimo de 2000. Esse Império é o mesmo que hoje é meio e mídia para produção de nossos valores político-culturais, produção inevitavelmente acoplada aos sentidos de um capitalismo cognitivo. O mesmo Império que nos transforma de usuários de tecnologia em infoproletários, com subjetividades transformadas em dados e vendidas e consumidas nos fluxos da rede. O mesmo Império que hoje faz convergir democracia e exceção através de um totalitarismo de mercado que já sequestrou há muito os ex-Estados Soberanos. Por isso, sublinho em Noll o corpo como agenciador dos múltiplos instantes ficcionais pela errância de seus protagonistas e brevidade das suas formas textuais. Se essas formas breves podem ser lidas como restos da ruína histórica de tantos projetos modernos na literatura, cultura e política, também podem ser lidas como estratégias de fuga aos aparelhos de captura desse Império da Narrativa, fuga para criação de um comum — terceiro termo do título do livro aqui em foco.

Sobre o Comum, recorro pontualmente à teorização que Giorgio Agamben faz em seu “Elogio da profanação” sobre um “uso comum” (AGAMBEN, 2007, p. 65) que é feito dos bens e objetos quando profanados da lógica consagrada do capital. No caso de Noll, parece-me que esse uso comum pode ser percebido tanto no





corpo quanto na escrita que ele agencia em uma sociedade que também os sacraliza — corpo e escrita — enquanto funcionalmente ligados à produtividade do trabalho. Mas se a profanação por Noll dos usos consagrados dos corpos e da linguagem parece fazer sentido, achamos alguns operadores políticos desses corpos em movimento através do que os já citados Negri e Hardt afirmam de um possível “contra-império” ter como modo de resistência

[...] deserção, êxodo e nomadismo. Se na época disciplinar a sabotagem era a noção fundamental de resistência, na época do controle imperial esta pode ser a deserção. [...] Batalhas contra o Império podem ser ganhas por subtração ou defecção. Essa deserção não tem lugar; é a evacuação dos lugares de poder. (NEGRI; HARDT, 2006, p. 232)

Dessa breve elaboração dos dois pensadores, passamos ao texto de Noll, “O segurança”, localizado na seção “Os gladiadores”, subseção “Os duelistas”:

Um dia ele vai me encarar sem disfarces. Conhecerá meu caratê mental. E pedirei um miserável favor: que deixe de me olhar de sua trincheira anestesiada. Certo, tratava-se de um segurança do shopping: dissimulando-se seguia meus movimentos, a asfixiar meus rumos para a tarde. Sério: assim eu não podia prosseguir. Então parei nas barbas dele. Esquentei as turbinas, rosnei. Ele parecia a ponto de me conduzir às câmaras reservadas aos suspeitos. Esturrava-se todo por dentro. Na aparência, a fixidez de cera. Para jogar água fria, falei: “Sou fraco”. E fui embora, murmurando opacas queixas para os que passavam. (NOLL, 2003, p. 296)

Enunciar a própria “fraqueza” como estratégia de “evacuação dos lugares de poder”, como gesto negativo de subtração da passagem de uma potência à potência de não e, por fim, como gesto de deserção e abandono diante do segurança





do shopping e de toda a sorte de poderes por ele ali, naquela cena, representados: não ao poder de consumo, não ao poder de polícia, não ao poder anestésico, não ao poder de asfixia e não ao poder de controle e violência. Dito ao revés: poder não consumir, poder não policiar, poder não (se) anestésico, poder não (se) asfixiar, poder não controlar e (se) violentar. Na difícil enunciação de um “sou fraco”, um gesto de resistência que não passa pela contraposição ao poder, mas uma resistência entendida como liberação de uma potência excêntrica e vulnerável, potência do anonimato de uma multidão em suas performances mínimas e múltiplas da construção de um comum – justo aí, na fraqueza de um “poder não” (ORNELLAS, 2013); performances que jamais se igualarão ao desempenho (*performance*) produtivista e cada vez mais opressor do mercado. Nesses desempenhos menores é que sentimos os quase imperceptíveis movimentos dos corpos que em Noll são sempre contemplativos (em oposição aos corpos ativos do trabalho produtivo) e sujeitos a um roçar dos pelos dos braços entre dois homens desconhecidos num banco de ônibus, corpos sujeitos a um movimento solitário e preguiçoso sobre a cama de um hotel de uma cidade cujo nome se desconhece, corpos sujeitos a uma indecisão entre apoiar-se num muro ou não, enfiar as mãos nos bolsos ou não, como no texto “Meio-fio”, no qual o protagonista aguarda: “a promessa de uma viagem sem volta aos confins da beleza, certo, para lá mesmo, entre o oeste e o sul, pouca coisa mais ao centro, quem sabe lá, nem tão longe assim, onde não precisaríamos mais pensar em desforra, recalque, ingratidão.” (NOLL, 2003, p. 274) Se alguém cogitou um projeto utópico contido nessas viagens, digo que elas se assemelham muito mais a uma performance mínima, múltipla e comum dos gestos de dissolução em Noll — no caso da última passagem, dissolução





geográfica, mas em outras narrativas, dissolução subjetiva, e na maioria, dissolução da representação narrativa em sua unidade de tempo, espaço e ação.

Em “O que é ato de criação?”, Giorgio Agamben fala da relação entre criação e potência, bem como entre criação e resistência. Depois de repassar argumentos sobre a potência como um hábito imperfeito e, por isso, incessantemente feito e refeito, o italiano afirma que, em toda potência que passa a um ato-de-poder, o “poder não passar ao ato permanece livre” (AGAMBEN, 2018, p. 75) como um “resto inoperante de potência”. Esse resto para Agamben é o que sobreviveria ao poder de uma humanidade que negocia, comercializa, comunica, troca e opera primordialmente pelo trabalho produtivo. Por isso, ele termina seu capítulo com uma analogia pela qual afirma: “[...] o que a poesia realiza pela potência de dizer, a política e a filosofia devem realizar pela potência de agir. Tornando inoperantes as operações econômicas e sociais, elas [poesia, política e filosofia] mostram o que pode o corpo humano, abrem-no para uma nova possibilidade de uso.” (AGAMBEN, 2018, p. 81)

Os corpos em movimentos de partida e deserção em João Gilberto Noll abrem-nos uma nova possibilidade de “uso comum” da vida e da linguagem, na medida em que não desejam nem ao menos serem uma centralidade para si mesmos. Desacreditam dos centros de comando. Abandonam-se ao ócio contemplativo, perseverando apenas no *ser corpo vivo*. O tempo das formas breves de *Mínimos, múltiplos, comuns* é algo semelhante ao instante poético, no qual o discurso é interrompido entre as janelas e as margens exemplares da Seção “Os horizontes”. Nelas, janelas e margens, o longe e o perto, o outro e o eu, o acolá e o aqui se mantêm indecíveis, como no texto “O aceno” — “[...] um dia

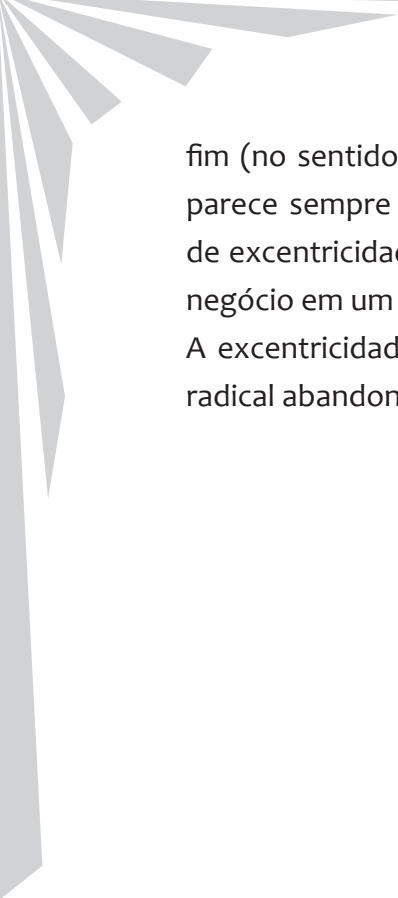




desço e vou até lá para saber quem é esse banhista. Mas para que? Para que encontrá-lo de perto, decifrável, nitidamente adoentado ou sadio” (NOLL, 2003, p. 409) — ou como em “Manjedoura” — “Era Natal, na outra margem da várzea via-se uma criança batendo com uma pedra em seu brinquedo azul. Tudo em volta parecia em ponto de renúncia para que a fonte submissa pudesse vingar.” (NOLL, 2003, p. 412) Nas janelas e margens das narrativas de Noll, experimentamos algo dos ritos perdidos pelas operações do capital, mas que nesses instantes são reencontrados pela “nova possibilidade de uso” da linguagem por passagens, janelas e margens, que nos são a todos e todas tão comuns.

Logo ao início deste texto, afirmei ser João Gilberto Noll um escritor cuja escrita e imaginário são antiautoritários ao confluírem em um exercício de dissolução. Vejo agora que essa dissolução dos lugares estáveis, institucionais e centralizados se configura através de gestos em cada frase que Noll desenha com seus tão característicos movimentos de desterritorialização. Por isso, o sentido da Criação de Noll, ordenada como Gênese, Elementos, Criaturas, Mundo e Retorno corresponde a um movimento entrópico, segundo o próprio autor, um movimento no qual a potência da escrita jamais se conclui em um fim, pois não ambiciona erguer-se como um centro discursivo e de poder, seja o centro narrativo, o sexual, o subjetivo ou o geográfico. É aí que o comum da sua literatura se faz como um uso da escrita que escapa às convenções consagradas de uma sociedade do “bom” desempenho comunicativo. Na “boa” comunicabilidade contemporânea, a literatura de João Gilberto Noll cria gestos despidos de eficiência profissional, despidos do bom desempenho neoliberal de uma democracia ainda sujeita ao signo do autoritarismo. A escrita sem





fim (no sentido de sem finalidade e sem destinação) de Noll me parece sempre se fazer em nome de um ócio, de uma potência de excentricidade é a negação da negação do ócio, a negação do negócio em um mundo que transforma a própria vida em produto. A excentricidade da sua literatura talvez esteja, portanto, nesse radical abandonar-se ao movimento sem fim da escrita e da vida.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação. In: _____. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano; Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. 1. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NEUBERN, Fabiula. *A arquitetura da criação: um estudo de Mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll*. 2011. 82 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91516>>.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

ORNELLAS, Sandro. A dissolução da imaginação identitária em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll. *Hyperion*. Revista do Instituto de Letras da UFBA. Salvador. N. 05, p. 27-39, 1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/41771945/Jo%C3%A3o_Gilberto_Noll_e_a_dissolu%C3%A7%C3%A3o_da_imagina%C3%A7%C3%A3o_identit%C3%A1ria>. Acesso em 16/07/2021.

ORNELLAS, Sandro. Multidão e vulnerabilidade: poetas e novas políticas de subjetivação. *Revista da ANPOLL*. Florianópolis. V. 1, n. 35, p. 225-48, jul/dez. 2013. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/652>> Acesso em 16/07/2021.



Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube



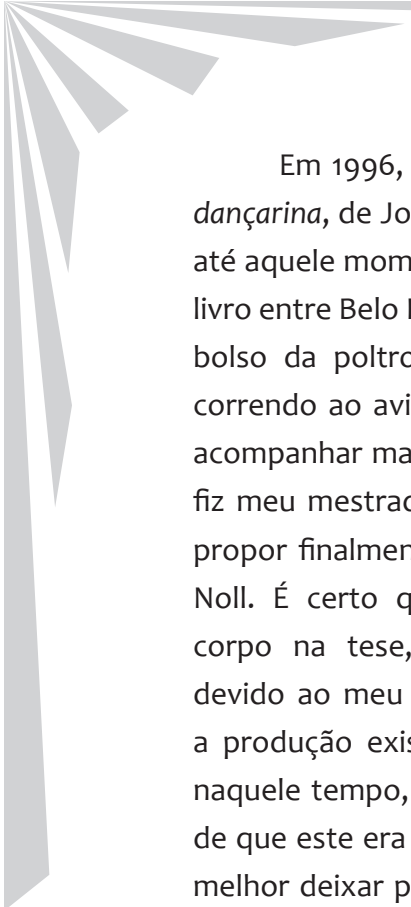


UM BEIJO QUE MORDE FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Este texto pretende refletir sobre o homoerotismo em João Gilberto Noll, para afirmar que o conceito “homoerotismo” pode continuar a ser utilizado nas análises literárias, mesmo sofrendo o preconceito de acharem que nós só trabalhamos com aquilo que diz respeito aos homens gays brancos higienizados. Creio haver um equívoco nessa percepção e continuo a afirmar que pode ser um conceito útil não apenas porque lida com os iguais, mas com a possibilidade de pensar a literatura em confluência com a sexualidade de quem escreve, narra ou representa as condições de sujeitos dissidentes sexuais da heteronormatividade. Devo dizer e agradecer aos homens e mulheres, muitos do GT Homocultura e linguagens, assim como alguns de fora, que vieram, ou antes de mim, ou que se juntaram a mim nessa jornada, que me ensinaram como valorizar a mim e ao meu corpo nesses anos trabalhando em prol da causa gay, homoerótica, apoiando as pessoas a se reconhecerem dentro de sua sexualidade e perceberem que elas mereciam respeito.

191





Em 1996, em uma viagem a Recife, levei o livro *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll, para começar a ler um autor que até aquele momento eu não tinha lido, mas ouvia muito falar. Li o livro entre Belo Horizonte e Recife e, ao sair do avião, o esqueci no bolso da poltrona. Ao me dar conta do esquecimento, voltei correndo ao avião e recuperei um livro que iria, a partir daí, me acompanhar mais do que eu poderia imaginar. Entre 1997 e 2000 fiz meu mestrado sobre Machado de Assis e só em 2003 eu iria propor finalmente um doutorado sobre a obra de João Gilberto Noll. É certo que a questão do homoerotismo foi ganhando corpo na tese, ocupando apenas o terceiro capítulo desta, devido ao meu pudor, ao pouco conhecimento, ainda tateando a produção existente, que não era pouca, mas à qual eu tive, naquele tempo, pouco acesso, e às narrativas sempre renovadas de que este era um assunto muito delicado na academia, que era melhor deixar para lá. Não deixei, aqui estou e, como aconteceu com o livro no avião, não esqueço; reforço, ainda, a necessidade de continuarmos, mesmo quando nos dizem não.

Quando, em 2007, eu defendi o doutorado em maio daquele ano, recebi o convite de Ruth Silviano Brandão e Vera Casa Nova para fazer uma entrevista com João Gilberto Noll no 39º Festival de inverno de Diamantina. Até então, eu havia lido todos os textos ficcionais de Noll publicados até ali, e não quis travar contato com o autor enquanto escrevia a tese. A partir do convite eu acreditava que já poderia conhecer o autor, o que até então eu havia evitado. Acostumado a trabalhar com autores mortos, eu temia o encontro com o meu objeto de pesquisa. Temia principalmente me decepcionar diante do escritor que seria, como quase sempre é, pequeno diante de sua obra imensa. Noll não me decepcionou, se mostrou ex-cêntrico o suficiente para continuar a ser conhecido.





Em Diamantina, fiz a entrevista ao vivo com ele, assim como uma oficina de produção de textos: “Surto de inverno”. Não sabia que Noll passaria a me acompanhar a partir de então. Ele recebeu das minhas mãos a minha tese no primeiro dia de Oficina, e já no dia seguinte, disse-me que havia lido o texto e que eu havia decifrado suas entranhas. Ali ele me convidou para escrever a orelha de um de seus livros, que seria reeditado pela editora Record em 2008. Escolhi, justamente, *O cego e a dançarina*, falando das projeções existentes no livro, o primeiro dele publicado, para as futuras obras. Falava também da ruptura de sua literatura com a produção brasileira naquele período dos anos 1980. Na entrevista, alertado por Noll, eu não falaria sobre a questão do homoerotismo em sua obra, parte do meu trabalho de doutorado. Na preparação da entrevista em Diamantina eu havia colocado o assunto entre aqueles que eu gostaria de debater, e ele me disse que preferia não falar sobre aquilo. Relatei que José Castello havia escrito um artigo intitulado “Memórias desmemoriadas”, publicado por causa do lançamento de seu romance (de Noll) *Berkeley em Bellagio*. Cito aqui trecho da resenha de Castello:

Depois de uma obra celebrada, com romances como “Hotel Atlântico” e “Harmada” e “Canoas e marolas” (seu livro mais vendido, que já ultrapassou a casa dos 70.000 exemplares e cuja escrita se aproxima muito da poesia), Noll toma agora duas decisões temerárias, mas audaciosas: a de narrar voltado para si mesmo (e aqui vigora o desejo explícito de “encontrar um novo realismo”) e, a mais arriscada delas, a de escrever, em pleno século XXI, uma simples história de amor. É verdade que se trata de um amor homo-erótico [sic], o que já evidencia certo desvio de rota, — que afinal define sua literatura. Mas que o leitor não espere de Noll nem o escândalo nem o pedantismo. “Não me sinto mais com disposição para a rebelião exasperada diante das coisas”, admite, e tal proposta se evidencia no desfecho, afinal bastante convencional, do livro. Ainda assim, “Berkeley em Bellagio” é,





provavelmente, o livro mais anticonvencional de Noll, e não só isso, mas ainda o mais explosivo. “Creio que escrevi um romance gay, não tanto pelo tema, mas, sobretudo, pelo estilo.” A palavra, certamente, lhe trará muita incompreensão, mas ele não se atemoriza. (CASTELLO, 2002)

Em nossa conversa eu disse que havia escrito um artigo, tomando como ponto de partida essa frase dele citada na resenha de Castello, que afirmava acreditar ter escrito um romance gay, o que ele prontamente recusou, como sendo uma espécie de lapso de sua parte, pois não era um assunto com o qual ele queria lidar naquele momento. É de se salientar que no texto de José Castello, a palavra “homoerótico” encontra-se grafada com hífen, o que demonstra que o homoerotismo, mesmo depois de ser teorizado no Brasil em princípios dos anos 1990 por Jurandir Freire Costa (1992), e ser estudado por uma vertente da crítica acadêmica, o grupo de José Carlos Barcellos (2006), assim como José Luiz Foureaux (2019), ainda enfrentava dificuldades de se entronizar no jargão da crítica literária em 2002, caso do artigo de Castello.

Eu tinha dificuldades e pudores academicistas de falar sobre homoerotismo em 2004, quando escrevi meu artigo “A escrita gay de João Gilberto Noll”, em que eu fazia uma comparação entre o conceito de homotextualidade, polêmico conceito formulado por Jacob Stockinger (1978), e a produção de Noll, negando, de certo modo, que sua escrita fosse gay, mas uma escrita “singular”. Naquele ano, 2007, mesmo tendo um doutorado defendido, eu tive medo ou respeito excessivo pelo escritor e, atendendo a seu pedido, não toquei no assunto durante a entrevista. Note-se também que Castello diz que Noll não queria escândalos com seu livro. É essa compreensão equívoca sobre o homoerotismo, como causador de escândalo, ou como conceito utilizado





para fazer proselitismo, ou como aquilo que oprime as existências trans, que eu contesto. Homoerotismo pode ser uma palavra valise, um bom conceito para se trabalhar com a literatura, um olhar diferente para o texto literário, como mais uma ferramenta de pesquisa.

Em 2008 Noll deu uma entrevista a Edson Roig Maciel, dizendo o seguinte:

Meus livros estão cada vez mais homossexuais. Sempre foram, mas havia mesclas. Mulheres, enfim. E agora não. Agora são realmente casais de homens, e acho que é um passo significativo. Talvez isso tenha vindo dos meus estágios nos Estados Unidos e na Inglaterra, onde a cena gay tem outra postura. As pessoas se beijam na rua quando se encontram. Isso mexeu muito comigo. Numa ocasião briguei publicamente com Porto Alegre por não haver aqui um lugar onde homossexuais possam se beijar. (MACIEL, 2009, p. 34)

Em 2008, trabalhei na Universidade Estadual de Montes Claros, e quando, em novembro, organizamos o primeiro evento do Programa de Mestrado em Estudos Literários, convidei João Gilberto Noll para fazer uma conferência. Ele aceitou, foi e conquistou o público naquela noite com sua fala e sua leitura muito singular de trechos de sua obra. Em 2013, convidei Noll a Uberlândia para o XIII SILEL, o qual eu organizava. Noll leu trechos de seus últimos romances, *Lorde* e *Acenos e afagos*. Em nenhum desses momentos ele tocou no assunto do homoerotismo em sua obra. Respeitei sua vontade mais uma vez. Quando em 2017, organizei o evento na UFU sobre Caio Fernando Abreu, “Para sempre nosso, Caio F.” pensava em organizar um evento sobre Noll, que agora acontece, mas queria que Noll estivesse vivo, o que não foi possível. Noll faleceu no dia 30 de março de 2017. Dessa história fica a memória do quanto o homoerotismo ainda





continua a possibilitar análises textuais, olhares sobre a produção literária. Hoje, depois de 14 anos daquele primeiro momento de conhecimento, posso afirmar que a obra de Noll, como ele reconhece, mesmo que utilizando a palavra homossexual, na entrevista a Maciel, sempre foi homoerótica ou *queer* em seu estilo, e mesmo que a temática escape, há algo que quase sempre tangencie a questão. O grande problema do autor talvez estivesse em um pudor de se saber estranho e querer ser reconhecido como escritor para além da expressão homoerótica, assim como não querer ser reconhecido como produtor de uma ficção panfletária e militante, ou não querer ser reconhecido ou comparado com a *gay fiction* ou a *queer fiction* muito festejada pelos leitores, que tem função de entretenimento maior do que um compromisso como o que Noll tinha de romper com as noções do que seja literatura.

Hoje afirmo, o que já afirmava em 2007, que o homoerotismo nos romances de João Gilberto Noll vai muito além da mera descrição de cenas ou da narração do cotidiano de sujeitos homoeróticos. A ex-centricidade desses sujeitos é narrada com relação ao mundo que os cerca e de acordo com as relações que eles estabelecem com os diversos representantes dos grupos humanos inseridos na cultura. Nesse ponto, sua ex-centricidade seria o *queer*, o que lembraria o dissenso ou a paralogia (LYOTARD, 1986), nessa literatura que não se encerra em si mesma, mas entra em contato com o mundo, não no consenso, mas na dissensão das coisas. Além de trabalhar com os conceitos *queer* e *homoerotismo*, considero pertinente utilizar em minha análise o conceito de *antropofagia*, traço tão presente nos textos do autor gaúcho. O conceito retirado diretamente de Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928, remete-me a essa devoração do que é da outra cultura, do estrangeiro, para poder





produzir a arte brasileira. Não deixa de ser interessante, ainda que não confirmada pelo próprio autor, pois Noll se recusou a conceber sua literatura como programática, à semelhança da proposta de literatura feita por Oswald de Andrade, a *confluência*, para lançar mão de um termo utilizado pelo próprio Noll, da antropofagia oswaldiana, confirmando esse escritor gaúcho como herdeiro da tradição. Nesse ponto, o homoerotismo seria uma forma antropofágica de se produzir essa literatura, com Noll ultrapassando a concepção oswaldiana, se encaminhando para uma paralogia *queer*. Afinal, Oswald de Andrade e os modernistas queriam uma unidade, e Noll pensa em multitudes, como vai dizer Paul B. Preciado (2011).

Benedito Nunes, em seu texto “A Antropofagia ao alcance de todos” (1990), demonstra todo o raciocínio de Oswald de Andrade ao produzir seu manifesto. Nunes nota que o autor paulista e teórico da antropofagia parte de uma ideia de Michel Eyquem de Montaigne retirada de seu ensaio “Dos canibais” e das diversas leituras que o escritor brasileiro havia feito dos cronistas viajantes do século XVI ao XIX no Brasil para, partindo dos rituais antropofágicos dos índios brasileiros narrados pelos cronistas, construir sua formulação antropófaga. Nessa realização, Oswald de Andrade releria esses relatos com um olhar brasileiro e nada colonizado. O ato de deglutir a carne estrangeira e assimilar o que ela tinha de melhor é tomado pelo escritor paulista como metáfora de uma necessidade de afirmação da arte brasileira como ex-cêntrica e não como periférica. A ideia da devoração dessas obras que não são nossas, mas pertencem à cultura estrangeira, deveria ser um passo para a aquisição da autonomia da literatura, que deixaria de ser uma arte importada para tornar-se literatura de exportação da qual o nome Pau-Brasil é prova cabal. Além





da devoração das obras, há a devoração dos atos da civilização ocidental para a transformação do tabu em totem.

Tanto em seus enunciados quanto em sua enunciação os romances de João Gilberto Noll renovam a devoração antropofágica. Essa devoração se dá pela ação sobre outras literaturas e culturas de forma parricida e, principalmente, na adoção de uma escrita da diferença, *queer*, paralógica, que transforma o ato da devoração homossexual presente no enunciado de suas ficções em ato de devoração antropofágico. Essa antropofagia pode ser entrevista na enunciação dos romances, em uma poética da aparição, que acaba por produzir antropofagicamente uma nova forma de escrever dentro da literatura brasileira.

O primeiro exemplo de antropofagia em Noll estaria ligado à reescrita de textos modernistas em seus romances e contos, o que Denílson Lopes percebe como plágio¹ e Linda Hutcheon perceberia como paródia². Em *A fúria do corpo*, há cenas inteiras que lembram Oswald de Andrade em seus romances principais — *Memórias sentimentais de João Miramar* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933) — e também repetem a linguagem que Oswald de Andrade utiliza em seus poemas, por exemplo, como se pode perceber nessa seguinte cena de carnaval:

1 Ao analisar o poema de Glauco Matoso em uma “Uma história brasileira”, Denilson Lopes se refere à impureza dos versos, o que seria uma característica homotextual, pois havia ali “[...] um cultivo sistemático do plágio, da citação e auto-citações explícitas, num gesto de bricoleur anárquico, negador dos valores de originalidade e novidade, que tanto orientaram o discurso vanguardista. O humor feroz desconstrói qualquer dicção mais elevada ou grandiloqüente.” (LOPES, 2002, p. 139)

2 Para Linda Hutcheon: “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 28)





[...] eu e Afrodite pagamos no ato, cantamos a saborosa marchinha “Me dá um dinheiro aí”, entornamos garrafas de xampanha inteiras sobre mim Afrodite a suíça o boyfriend romano, eles querem aprender “Me dá um dinheiro aí” pulamos pelo quarto em cima da cama peço a cabeça loura da suíça e a enfio pela privada ela pede mais enfio de novo o ragatço tá pelado e se punhetando no seu gigantesco caralho Afrodite passa as agudas unhas pelo caralho lanhando o gigantesco em arabescos de linhas de sangue e saímos pulando “Me dá um dinheiro aí” pelas escadas abaixo [...] (NOLL, 1997, p. 122)

Como não bastasse ser carnaval no enunciado, há um carnaval na própria linguagem, na qual termos das línguas italiana e inglesa são integrados à língua portuguesa, que tem sua sintaxe alterada, bem como sua pontuação. A cena é emblemática da subversão das noções de *civilizado* e *selvagem*, pois as personagens brasileiras trazem as personagens de outras nações, ditas centrais, para o terreno da sexualidade liberta dos bons costumes. A música que eles cantam e ensinam aos estrangeiros simbolizaria a necessidade de dinheiro, o material primeiro da civilização ocidental, agora carnavalizado. Ensinar ao estrangeiro a cantar “Me dá um dinheiro aí” é uma subversão total da ordem das coisas no mercado dos capitais nacionais. O gesto de Afrodite, nome ocidentalizado da personagem feminina, de unhar o pênis do italiano está ligado ao fato, comum entre os chamados selvagens pelos autoproclamados civilizados, de arranhar os corpos dos parceiros sexuais, demonstrando um erotismo dito primitivo, distante do erotismo fabricado pela sociedade de consumo, que narcisicamente se gaba de ser civilizada. Ao mesmo tempo que se está fazendo um carinho, há aí uma violência do próprio ato sexual, no qual os corpos tentam satisfazer-se no jogo do desejo sexual.





O beijo e a mordida são faces da mesma moeda nessa literatura. O beijo em Noll, morde, isso quando não arranca pedaços do outro.

Além de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros escritores são retomados pelo discurso de João Gilberto Noll em alusões as mais diversas, que vão da simples citação à mais completa paródia. Em outra cena, as personagens de *A fúria do corpo* encaminham-se para a floresta da Tijuca e a personagem, denominada “a suíça”, tem um orgasmo involuntário (NOLL, 1997) muito semelhante à cena ocorrida em *Amar verbo intransitivo*, publicado em 1927 por Mário de Andrade, em que a personagem Fraülein Elsa tem um orgasmo involuntário na visita que a família Sousa Costa faz à mesma floresta da Tijuca (ANDRADE, 1978).

Logo após, no romance de Noll, Wagner, o compositor alemão, tocava na rádio MEC, quando a personagem Afrodite muda o dial para uma “[...] estação que toca caminhando e cantando e seguindo a canção somos todos irmãos braços dados ou não.” (NOLL, 1997, p. 131-132) Percebe-se, aqui, uma paródia a partir do fragmento do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” no qual “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso.” (ANDRADE, 1990, p. 41) A paródia, no sentido que Linda Hutcheon (1991, p. 45-47) dá para a questão, aparece para ressignificar o movimento antropófago oswaldiano a partir do qual Noll lança a ponte entre o modernismo e sua produção literária (de Noll), na qual se fazem ruptura e continuidade e o velho e o novo trocam de lugar para se atualizarem mutuamente.

Ainda em *A fúria do corpo*, uma personagem diz ao narrador: “eu consolo o coração dos moços, sou atleta da noite, sou a estrela da manhã” (NOLL, 1997, p. 189) — mais uma relação com os modernistas brasileiros. Desta vez é Manuel Bandeira quem





comparece nesse romance. Bandeira reaparece citado de forma alusiva na sociedade minimal, em *Bandoleiros* (1985), na qual os poetas terão “álcool, alucinógenos, mulheres tudo” (NOLL, 1997, p. 239), como em *Pasárgada*. Esses plágios/paródias são comuns na escrita de João Gilberto Noll como um todo.

Em *A céu aberto*, há uma viagem de navio que lembra as viagens das personagens de Oswald de Andrade para a Europa, assim como em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, e essas viagens são claramente situadas em países do hemisfério norte, lembrando as peripécias das personagens oswaldianas, presentificadas na literatura do escritor gaúcho. A ultrapassagem de Noll em relação a Oswald de Andrade se dá justamente no fato de que o homoerotismo na obra do escritor gaúcho não se dá em tom de pilhéria, como na obra do poeta paulista, mas em tom de marca ex-cêntrica, marca de diferença com relação aos outros sujeitos, marca de um desejo singular e mais próximo da deriva do desejo. O autor empírico abre o arquivo da tradição e insere-se dentro de sua escrita, implicado que está em sua escritura.

Em sua dissertação de mestrado *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*, Lauro Belchior Mendes afirma o interesse de Oswald de Andrade em destruir a retórica da civilização ocidental através da união do carnaval e da excentricidade. Segundo Mendes:

A conduta, o gesto e a palavra se tornam excêntricos, do ponto de vista da lógica habitual. A excentricidade constitui uma categoria especial da percepção carnavalesca, porque permite que tudo aquilo que é normalmente proibido se exprima sob uma forma concreta. O carnaval une o sagrado e o profano, o alto e o baixo, contestando Deus e expressando-se através de um discurso subversivo. (MENDES, 1978, p. 40)





É necessário salientar no trecho citado a palavra *excentricidade*, que me leva à palavra *ex-cêntrico*, cindida por Linda Hutcheon (1991), demarcadora da diferença dos sujeitos homoeróticos e dissidentes sexuais, assim como a palavra *queer*, além de lembrar da noção de *paralogia*, expressões que podem ser levadas para o mesmo campo semântico caso tomemos as personagens de João Gilberto Noll. Personagens sempre fora do centro, estas perambulam por todos os locais do mundo real ou ficcional, como o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Berkeley, Bellagio, Londres, sem se fixarem em lugar algum.

Os romances de João Gilberto Noll, apresentariam a subversão da linguagem através da agressão ao código da escrita do bom gosto. A falta de decoro, muito maior no escritor gaúcho do que nos romances do escritor paulista, faz parte dessa relação de devoração da escrita da tradição que, em João Gilberto Noll, ultrapassa a narrativa hiperrealista e cria algo bastante particular, da ordem da dispersão quase absoluta. Nesse ponto, sua escrita difere, e muito, da escrita de seus contemporâneos.

Nesse momento se faz necessário adentrar, para além das marcas textuais antropofágicas de devoração da escrita, a devoração dos corpos, o que, insisto, é a marca maior de que o homoerotismo se faz na obra de Noll pela devoração de homens entre homens, o que corrobora o que ele diz na entrevista a Maciel, conforme apontado anteriormente. No entanto, é preciso notar que a entrevista é de 2008 e mesmo que Noll pareça ter ganhado consciência da questão de que os homens em relação com outros homens estiveram em seus romances, ele afirma que aquilo passou a ser maior a partir de *Acenos e afagos*, publicado em 2008. Para entrar em dissenso com o escritor, cito trecho de *A céu aberto*,





romance de 1996, no qual aparece uma relação sexual entre o narrador e o filho de Artur, um amigo mais velho do protagonista:

[...] sim eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir e notei na respiração quase arrebetando, depois foi lhe caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega, depois começou a gotejar pela cara e pescoço um suor cheirando, penetrante, depois as nossas roupas rasgadas a dele e a minha, a mesma fúria: cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só. Quando eu próprio gritei enfim olhei para o meu púbis e o vi todo banhado em sangue, no começo não entendi mas logo me dei conta de que eu arrebetara o cu do garoto que na certa não era dado a permitir que enfiassem aquelas rijas postas de carne pelo seu ânus mas a verdade era que ele agora não mais emitia expressão de dor, vi que tirava completamente a roupa para entrar no rio em silêncio, como se fosse limpar o estrago com merecido estoicismo, tratar do que acontecera exatamente como tinha de ser, despido de qualquer lamento... (NOLL, 1996, 105-106)

O ato da devoração anal é tão canibal quanto o ato da devoração da laceração do outro, conforme o trecho citado anteriormente. No caso citado, a relação é do mais velho com o mais novo. A repetição que se faz neste trecho da narrativa através da expressão “depois”, repetida três vezes, o grito do rapaz reverberado nos três pássaros dá o mote da relação sexual que ocorrerá. Enunciado e enunciação coincidentes, organizados de forma metódica, representando essa relação homoerótica em que as “matérias moventes” citadas por Georges Bataille, em *O erotismo* (2004), aparecem. O *sangue* advém da violenta forma de relação em que se utiliza a *saliva* — a umidade desses elementos





ligados diretamente ao ato sexual erótico por sua violência natural é a figuração dessa transgressão que o próprio erotismo dos corpos pede. Se existe a interdição, primeiro da relação sexual com alguém do mesmo sexo, segundo pela relação sexual violenta, se isso não pode ou não precisa ser representado ou, se representado, deve ser apresentado de forma higienizada, há uma atração maior por ultrapassá-la, testar limites, rompê-los. Não só a relação sexual é algo transgressor, mas também o narrador que a narra e o autor que a produz, quando se pensa na literatura bem-comportada que a própria *gay fiction* quer ser, por exemplo. Pode parecer não ser transgressor caso pense-se em Sade, ou na literatura hiperrealista, carregada de cenas desse tipo, mas na ficção de João Gilberto Noll essas descrições não são gratuitas e, muito menos, estão fora da violência desejada para sua enunciação. É aqui que o homoerotismo de suas narrativas se mostra tão claro, cristalino, nada opaco, escancarado. O narrador só pensa em seu próprio ronco “côncavo, interno, avarento, miserável e só”, sua condição humana, ser descontínuo durante o ato sexual. Essa atitude do protagonista em narrar, daí repetir o ato sexual, instaura a estrutura perversa no texto de Noll, pois segundo Severo Sarduy, a “[...] repetição é o suporte último da imaginação sádica e, sem dúvida, o de toda perversão.” (SARDUY, 1979, p. 17) Essa atração pela violência e pela morte fazem do desejo homoerótico algo singular, desesperado em sua tentativa de ser contínuo. Dessa forma, repete-se a narrativa do ato e reforça-se o desejo do narrador em ter satisfeito seu desejo, independentemente do que o outro possa pensar ou desejar. É de forma invasiva e violenta que ele age com o rapaz, e sua narrativa explora esse instante fugaz





[...] em que a configuração de seu desejo se realiza, se afasta cada vez mais, é cada vez mais inalcançável, como algo que cai, que se perde, viesse a romper, a criar um hiato, uma brecha entre a realidade e o desejo. Vertigem desse inalcançável, a perversão é a repetição do gesto que crê alcançá-lo. E é por chegar ao inacessível, por unir realidade e desejo, por coincidir com seu próprio fantasma, que o perverso transgredir toda lei. (SARDUY, 1979, p.17)

Essa perversão é perfeitamente encontrada nas personagens de Noll, que repetem à exaustão as cenas sexuais para tentarem alcançar o que possa ser o inacessível, aquilo que não há como alcançar. A escrita e o discurso dessas personagens são uma tentativa para que isso ocorra, mas que já se sabe de antemão para sempre perdido. No fim das contas, não se consegue nada, mas parte-se sempre em busca de algo, mesmo que seja através da morte, talvez a única forma de conseguir este inalcançável. A transgressão à lei, ao interdito, é uma forma de se tentar alcançar o inatingível, e daí a tentativa de transformar o tabu em totem, senão para a sociedade, para a coletividade, pelo menos para si próprio, conforme o narrador protagonista de *A céu aberto* se vê, só e desprovido de companhias.

Outra forma de assunção do tabu em *A céu aberto* seria o sexo a três, assim como o incesto:

[...] éramos outros agora os dois, a minha mulher apareceu na porta perguntando se tínhamos feito café, ela veio para perto, vestia só calcinha, havia uma nódoa roxa num dos seios, um calor tomou conta dos três, o sino do meio-dia começou a tocar na torre, nós três demos boas risadas, nos encaminhamos no meio das risadas para o quarto com cama de casal, o meu e dela, deixamos assim escuro, nos deitamos, minha mulher perguntou qual de nós iria gerar ali naquele instante um filho nela, ela estava nos dias férteis e não





falharia, sim, quem de nós dois iria plantar a semente da criança ali dentro dali a instantes, eu e ele nos olhamos, suávamos muito como pugilistas antes do último round, ele foi nela até o fim, então fui eu dentro dela também até o fim, a minha mulher se mostrava tão molhada entre as pernas que parecia ter urinado nos lençóis. (NOLL, 1996, p. 109)

Dessa relação ex-cêntrica, há a possibilidade da geração de um filho, do surgimento de uma nova vida. João Gilberto Noll percebe os novos rumos das relações entre os seres humanos. Embora nada nova, a relação a três é ainda tabu, pois não se sabe como classificá-la e nem tampouco se definir quais são os papéis a serem representados nessas relações. A ex-centricidade *queer* está mais uma vez representada nessa literatura, pois o mesmo rapaz que foi devorado pelo narrador agora devora o irmão/mulher deste, assim como o narrador continua a cometer incesto. O irmão/irmã em transição poderia muito bem ser pensado como alguém transexual, assim como o desejo, mesmo que o corpo seja feminino está ligado ao desejo pelo irmão, o que implicaria em uma relação homoerótica, pois temos três homens ou dois homens e um homem em transição em um corpo feminino. Muito pouco é dito da relação a três, mas a escatologia não escapa ao leitor, como que a lembrar que todo ser nasce entre sangue e urina. O ex-cêntrico, o homoerotismo, o escatológico, o dissenso e o paralógico são forças motrizes dessa escritura, pois não há um exemplo a ser seguido, há apenas fios de estória alinhavados com um mínimo de concisão, que está muito mais na mão do leitor que se aventura por essa literatura do que no produto *livro*.

Em outro trecho de *A céu aberto*, mais uma vez a antropofagia é retomada:





Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor?, eu talvez fosse fazer outra coisa como plantar num campo que precisasse de mim, pilotar um avião sobre os Andes, sofrer uma queda com o aparelho sobre os píncaros da neve, sofrer da fome decisiva, pegar da carne do companheiro, comê-la aos pedaços, digeri-la com dificuldade, aos poucos, esquecer do paladar com medo de sentir meu próprio gosto, depois cagar os restos do companheiro, mijar a cerveja que ele tomara ontem, filtrar no meu corpo o homem com quem brindara à noite o vôo da manhã seguinte, deixar o melhor dele no meu organismo, dele a minha nova proteína, dele o novo mistério que me habita, ele o meu novo Deus agora que o comi. (NOLL, 1996, p. 121)

A antropofagia, aqui em sua chave mais corriqueira de canibalismo está nas reflexões do narrador protagonista como modo de se devorar o outro. Fatos históricos podem transformar-se em peças a serem devolvidas e ensaiadas quase que de forma precisa por seu narrador. O fato do acidente nos Andes com uma expedição chilena é verídico, e o escritor aproveita-se dela para fazer metalinguagem. Sua antropofagia se dá no retorno do ritual antropofágico que se faz novamente encenado, não como ritual, mas como escrita, pois a assimilação do outro dá-se através desse discurso do narrador, que devora o outro na forma de uma escrita ritual, pois o estrangeiro é assimilado como Deus, escrito em maiúscula. A relação entre sexo e religião faz-se presente dentro dessa literatura que abole fronteiras entre sagrado e profano e, mais do que abolir essas fronteiras, quer demonstrar o quanto as duas forças, separadas exclusivamente pela religião, são mais próximas do que se gostaria. Através de palavras que lembram o esforço científico em compreender o universo e a natureza, o narrador leva seus leitores à selvageria da natureza, que não





precisa de nomes para poder refazer-se todos os dias — o totem e o tabu sempre estiveram mais ligados do que se pode pensar, pois pertencem ao mesmo lugar.

Em *Berkeley em Bellagio*, narrativa publicada em 2002, a religião e o sexo misturam-se também, como pode ser entrevisto no seguinte trecho:

Raro é esse *ragazzo* para quem ele olha agora e diz: sim, Deus baixou aqui, é vivo. De imediato tocou na espádua arcaica do peninsular divino, mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha no seu peito arfante, não o deus que não saía das igrejas mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! —, o Deus que foi levado pelo escritor porto-alegrense para atrás de uma cortina malcheirosa pelo tempo, o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança — de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito, sentindo sim o gosto áspero que ele não experimentava havia tanto, gosto desse nobre líquido que corre em seus microfilamentos [...] (NOLL, 2002, p. 29-30)

O sagrado e o profano misturam-se a ponto de perderem seus limites. No desejo de continuidade, é o “líquido nobre” que dá a vida que é vertido em aquilo que não gera uma nova vida, mas gera o escritor. O esperma do jovem sugado pelo nosso senhor gaúcho, ambiguidade entre deus e escritor, aponta para essa relação entre velho e novo, em que um alimenta-se do sêmen do outro para poder produzir. Se se pensar na forma como o esperma era visto na literatura do século XIX — tome-se para isso a cena do “desperdício” de esperma em *Bom crioulo* —, é perfeitamente notável a forma como João Gilberto Noll vale-se desse líquido





excretado para produzir sua metáfora da criação. É o líquido do rapaz jovem que faz com que o escritor porto-alegrense se renove. O pênis do rapaz, o novo deus, é aquele ao qual se devem render tributos, pois ele tem o poder da vida — daí a lembrança da primeira comunhão. Dessa forma, João Gilberto Noll retoma o canibalismo, no qual os limites da transgressão, principalmente da transgressão homoerótica, leva o sujeito a sentir-se unido, contínuo, mesmo que se saiba pequeno e efêmero esse momento. Na fusão de corpos de homens, o canibalismo é representado na obra de Noll. Essa devoração ocorre em muitas situações e todo o homoerotismo leva suas personagens ao êxtase e também à sua própria transfiguração no outro. Ser tomado pelo outro é uma forma de ser devorado. É mais um exemplo de homoerotismo que os romances de João Gilberto Noll salienta, conforme se pode notar na cena de *Berkeley em Belaggio* em que o narrador protagonista se envolve com outro escritor:

[...] enquanto eu abria a porta, ele entrava junto, eu passava a chave me aproximando de seus lábios sonhadores. Toquei-os com os meus, de leve, as línguas quase se roçaram, recuaram, eu queria sim entrar por sua boca adentro, inteiro, nele permanecer em mim bem dentro dele, acompanhá-lo para sempre ou mais, ser ele [...] (NOLL, 2002, p. 48)

Esse desejo de ser o outro, partindo do ponto de ser objeto do desejo do outro, é um desejo homoerótico, identificado com a perversão. A perversão não está na obra de Noll demarcada como algo da ordem do desvio, conforme sempre foi tratada pela sociedade ocidental desde a medicalização dos homossexuais a partir do século XIX. Ela está no fato de os próprios narradores enxergarem-se como seres que desejam gozar do corpo do outro apenas para sua satisfação pessoal, conforme se pode ver nas cenas





descritas até aqui. Essa vinculação ao mal não é algo homoerótico apenas, mas, nas personagens de Noll, aparece de forma a mais uma vez desestabilizá-las, como signos exemplares dentro de uma cultura que deseja receitas de bem-viver. A literatura de João Gilberto Noll recusa-se a ensinar aos homens, às mulheres, aos gays como devem comportar-se, conforme a *gay fiction* parece querer fazer. Se para Severo Sarduy a repetição faz parte da imaginação perversa, para as personagens de Noll repetir a cena, narrá-la outra vez, (re)apresentá-la, faria aumentar ainda mais esse sentido da perversão. O gozo das personagens só ocorre se houver esse tipo de relação, no mais das vezes violenta com um outro semelhante a elas, para que haja uma sensação da continuidade.

Em mais uma relação entre o escritor narrador de *Berkeley em Bellagio* e um jovem rapaz, a narrativa demonstra essa transgressão dos limites entre velho/novo, sagrado/profano, símbolo da devoração maior da cultura, conforme se pode perceber no trecho a seguir:

[...] agora nem precisarei mais do meu desejo incalculável por todos os homens e por aquela única mulher, a brasileira em Berkeley, a que me fez suar em frêmitos com seu pênis submerso; agora me ajoelho diante do *ragazzo* imagino que com a braguilha aberta, a sua tora de fora, a glande esticada, lustrosa; falo em meu latim que aprendi no colégio do meu tempo de garoto, falo o que me vem à boca, ocupo em versículos meus lábios, meus dentes gengivas — não interessa o que tenho pra dizer na língua morta, eu mesmo já estou morto, digo ao *ragazzo* que me esqueça que eu esquecerei seu estupor diante deste louco, o mordomo se afasta e foge, corre, vai gemendo sob a lua até que o vento grosso entre as montanhas congela o seu terror diante da carne que em mim perde os sentidos, desmaia sobre a laje fria — se ausenta... (NOLL, 2002, p. 50)





Nesse trecho, é possível perceber como João Gilberto Noll organiza seu texto que, mais do que mera representação realista, utiliza-se da palavra de forma subjetiva e extremamente poética. O que há é uma escrita sobre outra escrita, a ambiguidade das orações e das expressões traz de novo o entre-lugar, o elíptico, o ex-cêntrico, o homoerotismo, marca de uma escrita gay, escrita indócil, conforme diz Paulo Garcia (2016). A expressão *falo*, ao mesmo tempo que significa o verbo *falar*, representa o pênis do “ragazzo” na boca do narrador, e o latim que é falado em versículos aproxima-se, por sonoridade, aos testículos. A felação realiza-se, não mais relatada explicitamente, pois a escrita da palavra é outra, mas o ato está entre as palavras, inter-dito. A expressão *ragazzo* é mais uma palavra estrangeira dentro desse texto tão carregado de outras línguas. Essa escrita também se colocaria como uma escrita de devoração de culturas das quais ela se torna co-autora, mas nunca submissa, e, assim como o sujeito que a enuncia, faz-se cambiante, dividida e fragmentada.

Não há como negar o homoerotismo contido no desejo pelo mesmo gênero, conforme outro trecho de *Berkeley em Bellagio*:

[...] nos encontrávamos justamente no purgatório —, onde mais apropriado seria para nós dois?, pois ambos vivíamos procurando alguém que nos desse a razão para estancar a compulsão por praticamente todos os outros corpos iguais ao nosso — esse alguém que esperávamos acontecer e assim de súbito nos conduziu ao pomar da cama, um outro alguém do mesmo gênero, é certo, pois essa adição do mesmo nos inspirava mais a pele, nossa fonte arcaica de afeição, desde o dia longínquo em que tocamos nosso púbis pela primeira vez sem a intenção de usá-lo para mijar, quando o gozo que até ali não viera em plenitude nos arrebatou justo da nossa própria forma para outra idêntica [...] (NOLL, 2002, p. 70)





Essa atração pelo mesmo gênero leva ainda a perceber na ficção de Noll uma relação constante com as políticas que se fazem naquele momento ou com o mundo que a cerca. Toda a ideia de que os órgãos sexuais não são utilizáveis apenas para funções meramente fisiológicas está expressa nesse desejo pelo outro: aquele que é igual a si mesmo, aquele que é capaz de tornar o narrador contínuo, pois este sabe, ou pensa que sabe, que o outro sente como ele. Daí fazer do outro o seu igual, tomar dele o que lhe é de direito, desde o gosto até o gozo, conforme se pode ver no narrador de *Lorde*, publicado em 2004, tomado por seu tutor inglês, ou no narrador de *Acenos e afagos*, publicado em 2008, tomado de amores por seu engenheiro, indo com ele até os confins do Brasil. Essa suposta igualdade é tão efêmera quanto os momentos descritos, mas há um desejo de imortalidade nessa transformação, de assunção de um eu no outro, que acaba por levar à metáfora do *escritor*, pois o trabalho de criação de personagens o faz querer ser outros ou viver nesses outros ou através deles. Daí a devoração sexual ser constante nas narrativas, como modo de se produzir alguém que devora o outro e por ele é devorado de modo a viver constantemente esse homoerotismo.

Em *Lorde*, a relação sexual entre homens também existe de forma sublimada:

Do lugar em que me sentei eu podia ver um jovem que olhava pela janela o tempo todo. [...] um pequeno deus solitário para o qual fiquei olhando com quase devoção. Aquela viagem poderia durar a vida toda, porque eu sempre teria nele um detalhe a observar: a pequena argola na orelha, o *piercing* no lábio inferior, o alheamento sem pose, o capuz meio caído deixando ver os cabelos claros levemente ondulados. Seu pé sobre o assento da poltrona dianteira virada para a sua. Até que ele me observou. E eu baixei os olhos





sabendo que o trem ia parando na minha estação de London Bridge. Ele levantou também. Ficamos lado a lado esperando que a porta se abrisse. Saímos para a mesma direção. Paramos diante do mesmo cartaz contendo roteiros de várias linhas de ônibus. Se os dois fixassem a atenção na mesma linha, a noite poderia prometer, pensei desabusado comigo mesmo. Aliás não passava um só dia em que eu não imaginasse desnudar o corpo de alguém. (NOLL, 2004, p. 66-67)

Note-se mais uma vez, assim como em *Berkeley em Bellagio*, a relação do novo e do velho e o jovem visto como um deus. Mesmo que pequeno, este deus é desejado pelo narrador em sua relação homoerótica em que sagrado e profano imiscuem-se de tal forma que não se sabe separar um do outro. Nessa representação, a sublimação é mais forte e a arte é que preenche os contornos do que deveria ser algo físico. Mas a fixação do narrador é a mesma: a relação sexual e o desejo por alguém do mesmo gênero que ele. Se o desejo é sublimado, é bom não perder de vista que o narrador continua com seu desejo sexual a mover seus passos. Ele erra por Londres sem saber aonde ir, não cumpre sua função — escrever um livro, na cidade — nem deseja ver muita coisa, nem aprender a cultura britânica. Seu desejo é sexual, mesmo que castrado quase o tempo todo na narrativa, pois os encontros sexuais são reduzidos.

Já ao final do livro, o narrador mantém uma relação homoerótica e talvez a única que se aproxime de algo completo de todo o romance:

As luzes do quarto estavam acesas. Ele se deitou, disse que bebera demais. Eu deitei por cima, de frente. Éramos duas caras tão próximas que já não nos podíamos reconhecer. Era massa de carne em excesso que ajudávamos a aumentar tirando nossas roupas sem sair daquela posição — eu em cima dele, de frente. Estávamos nus, de repente. De forma que, de repente,





não tínhamos mais nada a dizer. Então ele se ajeitou por baixo de mim, pegou no meu pau e no dele e os uniu. Assim começou a masturbá-los, primeiro lentamente. Eu levantava os quadris para olhar. E envolvi, com a minha mão, a dele, que tocava a bronha nos dois. Éramos dois homens que, embora sem a idade tenra, pareciam dois galos de rinha no máximo da força e que, em vez de se bicarem até a morte, entravam num rito com a efusão de outro sangue, este leitoso, que vinha agora em golfadas sujando nossas mãos, barriga, pélvis, pernas... (NOLL, 2004, p. 107)

Novamente, há uma relação entre iguais e dessa vez descrita em pormenores, que lembram outros trechos citados. Essa repetição do ato sexual entre iguais aparece na repetição da expressão *de repente*, utilizada duas vezes. A ideia de briga, já presente em outros romances quando se dá uma relação sexual entre homens, aumenta a forte atração dessas personagens pela violência que o próprio ato sexual traz em sua primitividade. Da mesma forma, o esperma, resultado do gozo e ao mesmo tempo indicativo de término da relação sexual e da continuidade, comparece mais uma vez como signo da virilidade masculina, leitoso, vindo em golfadas, que marca a forma de perceber a aparição desses elementos nas narrativas de Noll. As palavras consideradas de baixo calão, como forma de trazer o horror da relação sexual para o espaço do belo, configuram uma estratégia recorrente nas narrativas do autor como um todo. Para Georges Bataille, os

[...] órgãos e os atos sexuais possuem, em particular, nomes que dependem da degradação cuja origem é a linguagem específica do mundo da decadência. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos e os outros, de uso mais raro, pouco durável, participam da crâncice e do pudor dos apaixonados. Nem por isso, os nomes chulos do amor deixam de





ser associados, de uma maneira restrita e irremediável por nós, a essa vida secreta que levamos juntamente com os sentimentos mais elevados. É, finalmente, pela via desses nomes inomináveis que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo degradado. Esses nomes exprimem esse horror com violência. Eles mesmos são violentamente rejeitados pelo mundo honesto. Não existe conversa concebível entre um mundo e outro. (BATAILLE, 2004, p. 217)

Na obra de João Gilberto Noll, não há mais diferença entre mundo honesto e mundo decadente — tudo é uma só e mesma coisa. Suas personagens devoradoras de outros homens ou outras formas de gênero são partes desse todo e, por isso mesmo, o uso do vocabulário considerado chulo de seus narradores, como se não houvesse outra forma de se expressar com relação ao sexo. Esses escritores ou personagens que resolvem (re)apresentar suas vidas para os leitores não querem que se faça distinção entre fronteiras. Daí os nomes serem os mais próximos possíveis daquilo que é falado na rua, e, embora recebam um tratamento de ordem poética, são o que são: linguagem pura, nada pudica, escancarada em sua aparição dentro desse teatro do romance.

O que seria *queer*, então, na escrita de João Gilberto Noll ou homoerótico seria o fato de haver uma linguagem estranha. Algo que não quer se assentar em um mesmo lugar, mesmo que o autor as repita à exaustão. Uma linguagem que quebre as relações básicas e sistêmicas entre prosa e poesia, por exemplo. Na obra de Noll, essa questão vai muito além, pois o homoerotismo é parte de sua escrita, para além da bandeira levantada em prol dos direitos gays. É em nome do literário que sua literatura organiza seu homoerotismo. Mais do que procedimentos políticos de minorias, seu texto produz o homoerotismo da linguagem, nisso





que se poderia chamar de texto sobre outro texto, devorador de outros textos, inclusive, e crítico das relações entre sexualidade e sociedade. Contudo, faz essa crítica através de sua relação com a linguagem. Nesse sentido, seu texto seria *queer* a partir da representação do homoerotismo que produz. Enquanto a *gay fiction* faz suas representações de relações homoeróticas de vitrine, enquanto Caio Fernando Abreu faz uma literatura extremamente lírica, principalmente no que tange a essas relações a que Denílson Lopes irá nomear como “busca da afetivização da realidade” (LOPES, 2002, p. 159), e Silviano Santiago tenta entender qual é o lugar desse seres, enxergando-os como sujeitos “normais”, pois acredita numa ideia de homossexual discreto ou malandro (SANTIAGO, 2004), João Gilberto Noll, por sua vez, recusa-se a entrar ou encaixar-se nessas representações. Não há obrigatoriamente um engajamento social, embora não se exclua de nenhum de seus textos essa ligação.

Para Severo Sarduy, a

[...] única coisa que a burguesia não suporta, o que a “tira dos eixos”, é a idéia de que o pensamento possa pensar sobre o pensamento, de que a linguagem possa falar da linguagem, de que um autor não escreva sobre algo, mas escreva algo. (SARDUY, 1979, p. 22)

Creio poder concordar com o autor cubano e percebo isso na literatura de Noll: ela não é especificamente sobre algo, mas ela é algo em si mesma. Pode-se perceber uma política em prol de um mundo de diferentes e marginais nos romances e contos de João Gilberto Noll, mas não há nada que aponte apenas para isso. Em suas obras, a representação de relações homoeróticas está muito mais ligada a uma noção violenta, mais visceral, mais





escatológica, mais descentralizada. É uma escrita fragmentada, paralógica, *queer*, perversa, antropófaga, portanto, carregada de um homoerotismo escancarado muitas vezes, outras vezes latente, mas irredutivelmente relacionado ao modo de sua produção. Espero que não se entenda este meu dissenso como desrespeito à memória e à vontade de Noll. Apresentar seu homoerotismo é uma forma de dizer que todo beijo, assim como a leitura literária que se faz por devoração, na qual eu me transformo em outro ao lê-lo, guarda em si mesmo uma futura mordida.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Amar verbo intransitivo*. 7.ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 41-45.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 47-52.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4.ed. São Paulo: Globo, 1993.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 4.ed. São Paulo: Globo, 1994.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. A escrita gay de João Gilberto Noll. In: X Congresso internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. *Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro, 2006.
- CASTELLO, José. Memórias desmemoriadas. *Valor*. 20, 21 e 22 de setembro de 2002. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/res3.htm>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACIEL, Edson Roig. O desassossego segundo João. In: *Sveglia, a produção de um romance*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. (Dissertação de Mestrado) 49 fl.
- MENDES, Lauro Belchior. *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*. 1978. 124f. Dissertação (Mestrado em letras) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.



NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos feministas*. Florianópolis, 19(1); 312, p. 11-20, janeiro-abril/2011.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. *Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo*. 2. ed. rev. atual. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2019.

STOCKINGER, Jacob. *Homotextuality: a proposal*. California: ETC Publications, 1978.







SOB O
SIGNO
DE
JOÃO
SILVERIO
TREVISAN





Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





“QUE RESTA DO NOSSO GOZO SE PARARES DE ME BEIJAR?”: MEMÓRIA E HOMOEROTISMO NO ROMANCE *EM NOME DO DESEJO*, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

SAMUEL LIMA DA SILVA

*Que resta do nosso
gozo
se parares de me beijar?*

*Oh meu amor...
devagar...
até que eu fique louca!*

*Depois... não vejas o mar
afogado em minha
boca!*
(Maria Teresa Horta)

Da imaginação e Memória

Compreender a imaginação e a memória como dois fenômenos na configuração estético-literária de *Em nome do desejo* (1985) é uma das principais formas de se chegar a uma conclusão substanciosa acerca do processo de redenção pelo qual passa o protagonista Tiquinho, pois a imaginação funciona como a tônica do homoerotismo no respectivo romance, sendo ela evidenciada por meio do narrador protagonista, já em sua fase adulta, frente ao crânio. Ambos os elementos são orquestrados pelo desejo homoerótico e por uma culpa vivenciada pelo protagonista em

223





decorrência de sua vingança contra Abel, no desenlace da trama. No entanto, é necessário que, primeiramente, compreendamos a imaginação, para que, posteriormente, percebamos o modo como a memória se encontra articulada junto ao processo imaginativo do personagem.

Na literatura, de forma geral, a imaginação permeia demasiadamente obras que, em muito, são análogas ao romance em questão. Da imaginação libertina dos escritores europeus do século XVIII, passando pela imaginação gongórica e quase apócrifa do romantismo brasileiro, ou até mesmo a quase falta dela na literatura realista. De personagens como Bentinho, de *Dom Casmurro*, que cria em seu imaginário o possível adultério de Capitu, ou a imaginação mais melancólica e inaceitável de Riobaldo para com Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, até chegarmos a uma literatura contemporânea cujo tema envereda-se por diversas questões, tais como sexualidade, política, religião, dentre outros. Mas, o que nos interessa no presente estudo é concernente à imaginação advinda do discurso amoroso, mais especificamente, do homoerótico.

A imaginação do jovem Tiquinho, dada a ver ao leitor por meio das memórias do Tiquinho adulto frente ao crânio, além de fértil, beira, por vezes, o incognoscível, o insólito. Desde o instante da chegada do amado ao seminário, até o desfecho da trama, a imaginação erótica do personagem é detalhadamente descrita por Tiquinho adulto, sem receios ou timidez. A forma como o personagem articula suas memórias junto ao processo imaginativo de si próprio, na infância, revela não apenas a inocência e a candura do protagonista, mas também demonstra a representação ácida e laminada de uma sociedade que grita a opressão aos homossexuais, que os anula, seja na igualdade de direitos ou na liberdade de ser aquilo que realmente são.





Compreende-se, então, a imaginação de Tiquinho dividida em dois polos, ambos concernentes à sua relação com Abel. Intitula-se, desse modo, essas duas esferas do pensamento de Tiquinho como *imaginação percebida* e *imaginação opaca*, estando ambas vinculadas à memória do personagem adulto. Atinente à primeira, é possível concebê-la como aquela referente ao estado de enamoramento do personagem diante de Abel, isto é, como ele administra seu imaginário enquanto sofre calado o ardente desejo pelo colega de seminário; já a segunda, diz respeito ao nível de imaginação que o protagonista engendra em sua mente durante o namoro. Essas duas instâncias do imaginário do personagem calibram o homoerotismo que permeia o discurso romanesco.

Desta maneira, é interessante que, aqui, haja a compreensão das afirmações do filósofo francês Gastón Bachelard sobre a questão da imaginação e suas concomitâncias. Em seu percurso teórico, o autor elucubra esse tema associando-o aos elementos naturais, talhando-o em diversos matizes. As reflexões de Bachelard se encontram divididas entre um complexo mapeamento da Física, em determinadas questões a ela concernentes, e, por outro lado, um estudo detido sobre a questão da imaginação, percebendo-a em dois momentos: a *material* e a *dinâmica*. No tocante ao nosso estudo, seus escritos sobre imaginação parecem iluminar nossa argumentação sobre *Em nome do desejo*, principalmente em virtude de o pensamento proposto por Bachelard julgar, praticamente, a literatura como ponto de convergência. O autor, ao elaborar uma reflexão sobre o que denomina por imaginação material, afirma que:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem





na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*. (BACHELARD, 1997, p. 17-18)

Nota-se o pensamento bachelardiano sob a perspectiva de uma imaginação que, conforme explicitado pelo próprio autor, *ultrapassa* a realidade. Quando o autor segue se expressando com a afirmação *cantar a realidade*, percebe-se em tal assertiva uma espécie de atribuição de um novo sentido à realidade, esbarrando na psicologia, contudo, ainda com os pés na realidade experienciada. Dessa forma, em Tiquinho, a *imaginação percebida* é o resultado de um processo de reconstrução da realidade, que está em constante movimento. A matéria, aqui, é o próprio corpo, contudo, não o do Outro, mas o seu, ansiando que este seja fundido com o do amado.

A *imaginação percebida*, em Trevisan, tendo Bachelard como aporte, não é simplesmente o fato de o protagonista criar imagens que fulguram como representação do seu desejo homoerótico, mas um rompimento, uma fissura que celebra a realidade, tonalizando-a de forma desigual, mas sem deixar de conservar a experiência do real. Tal experiência atinge uma percepção que valoriza esse desejo, e não o deturpa, principalmente se levarmos em consideração o fato de estarmos averiguando um discurso amoroso.

A primeira manifestação trevisaniana da *imaginação percebida* pode ser notada no trecho a seguir, que marca, o primeiro encontro dos protagonistas, momento em que Abel chega ao seminário pela primeira vez, tendo Tiquinho como seu anjo. No entanto, nesse processo de encantamento, a percepção imagética de Tiquinho flui de maneira apaixonada e homoerótica, com o personagem sempre a transfigurar a realidade, ora em sonhos, ora em imaginação:





— *Aquela inesperada encarnação de Jesus — Jardineiro Espanhol não marcaria a vida de Tiquinho até o ponto de dominá-lo como um pássaro se deixa encantar por certas serpentes?*

— Abel era seu ímã e bússola. E a vida de Tiquinho adquiriu um brilho extraordinário, a partir daquela revelação. Com o olhar fixo em Abel, ele suportava corajosamente as aulas mais chatas. *Também não reclamava mais do horário de estudo após o almoço, porque era quando aproveitava a semi-sonolência para sonhar com Abel e verter seus sonhos em extravagantes desenhos onde Abel recebia asas ondulantes e olhos caramelados e coxas mais torneadas que as de Sansão.* (TREVISAN, 2001, p. 143, grifo nosso).

A agudeza do personagem em estabelecer uma conexão simbólica com aquilo que sente pelo colega é elevada a uma percepção imagética que põe a matéria como instrumento de contemplação. De início, há a reconfiguração de Abel como um “jardineiro espanhol”, conotação fortemente demarcada por um erotismo latente ao discurso romanesco, para, posteriormente, haver a vista privilegiada do amado como a figura de um anjo. A imagem do anjo é elemento que percorre toda a configuração imagético-discursiva de *Em nome do desejo*, tornando essa figura divina, praticamente, a principal fonte de inspiração do protagonista.

O espaço religioso em que estão imersos contribui para essa constante imagem ser presentificada na trama, fato este que parece simular uma crítica ao pensamento católico e/ou cristão. Na passagem supracitada, Tiquinho reconstrói a realidade de uma maneira que o corpo — matéria de redenção — conspurque-se frente à imagem erótica do amado, sendo o onírico, aqui, o canal da imaginação do personagem. Prosseguindo com o pensamento de Bachelard, o autor esclarece:





Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. Quantos amantes não correm a abrir o tinteiro mal chegam de seus encontros amorosos! O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado. Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar. Um realista da paixão verá aí apenas fórmulas evanescentes. *Mas não é menos verdade que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade.* (BACHELARD, 1998, p. 08, grifo nosso)

Bachelard assevera que a separação do amor para com o devaneio mutila a realidade do sentimento primeiro, sendo o devaneio um estado comum e necessário ao processo de relação amorosa. Os três elementos, devaneio, sonho e imaginação, são entrevistados na configuração de Tiquinho, principalmente na cena transcrita anteriormente. Na literatura, as “grandes paixões” a que Bachelard faz alusão são aquelas que possuem sua estrutura interna pautada no delírio, no escamoteamento do real, na opacidade do desejo. Dessa forma, no enredo trevisaniano, a *imaginação percebida* compõe-se de astúcias temático-discursivas, tais como o delírio e o devaneio, alicerçando o protagonista em um ciclo de efervescência insólita, no que tange à realidade de um pré-adolescente.

A questão acerca da idade de Tiquinho posiciona-se nesta análise como um ponto que pode ocasionar divergência quanto à investigação de seu imaginário, acionado pelo fio condutor da memória. Tratando-se da representação de um pré-adolescente, que acabara de completar treze anos de idade, a ideia de criação literária de um personagem atingido, primordialmente, pela imaginação, parece assertiva e, sob o olhar desajustado de um





leitor comum, banal. No entanto, esta hipótese se dissipa mediante a agudeza com que a trajetória dos protagonistas é conduzida e, sobretudo, como a memória do Tiquinho adulto consegue ainda apreender em detalhes sua relação passada com Abel. Memória e imaginação são dois pontos convergentes que estruturam o jovem escalpelado de *Em nome do desejo*, pois a transfiguração e os devaneios eróticos do personagem o fazem, cada vez mais, padecer de amor. Na cena a seguir, é possível entrever o que acabamos de abordar:

— *Tiquinho sonhava com Abel?*

— Sonhava de olhos abertos. Imaginava-se perdido na floresta, rodeado por bichos e cobras enormes. Então Abel aparecia pelado como Tarzã e o salvava. Em sinal de gratidão, Tiquinho dava-lhe um beijo muito puro. Abel retribuía. Mas então Tiquinho era acordado pela campanha do Prefeito de Disciplina no fim do estudo. E suspirava com tal convicção que seus olhos chegavam a fechar, como os de uma virgenzinha. (TREVISAN, 2001, p. 150)

Novamente, o onírico se encontra alicerçado na configuração do personagem, podendo ser percebido como dúbio ao devaneio, pois o seminarista encontrava-se em total estado de graça, de modo a não perceber a iminência do perigo que o assolava. A relação de poder que o jovem Tiquinho estabelece internamente com Abel parece ser o caminho que conduz à sua desolação final, vista no início do romance, quando retorna ao seminário. Tanto nos sonhos (quando comumente cede a Abel poder de comando e autoridade), quanto no plano do real, Tiquinho está sempre em desvantagem. Aqui, a *imaginação percebida* é sinônimo de busca, anseio, desejo em ter para si o corpo e a alma do amado. Percebamos por meio do excerto a seguir:





— Há um exemplo claro de delírio, no amor de Tiquinho?

— [...] Tiquinho costumava percorrer o campo de futebol com uma varinha e, certamente, inspirado em Anchieta, punha-se a escrever seu poema na terra. Tratava-se de um poema com duas únicas palavras, que ele escrevia repetidamente, em letras garrafais. Abel Rebel e, a seguir, novo verso: Abel Rebel.

— E Tiquinho?

— Dava risos loucos e pronunciava, antes de as escrever, todas sílabas de sua obsessão – em voz baixa, mais alta, dependendo dos espíritos [...] Nessa fase, nem a ameaça de expulsão o refreava, nem o Paraíso tinha portões. O paraíso habitava dentro dele e se atualizava justamente nessas manifestações delirantes onde o sujeito apaixonado sintonizava somente o objeto de sua paixão. (TREVISAN, 2001, p. 153-154)

Tiquinho, movido pela extrema paixão, não detém mais o controle de seus atos, encontrando-se proficuamente imerso em um perigoso jogo de destruição de si mesmo. A representação do sujeito apaixonado pode ser percebida como paralela ao período social em que a obra foi escrita, ou seja, metade da década de 1980. Ainda com fortes resquícios da ditadura militar no Brasil, esse personagem, em pleno delírio e êxtase da carne, constitui um reflexo da heteronormatividade, da prisão não consentida voltada aos indivíduos homossexuais. Tiquinho delira, perde-se, assola-se, ansiando por uma liberdade da paixão, transgredindo as normas vigentes no espaço em que habita, tornando-se representativo do processo devastador que a sociedade compele aos homossexuais.

Ainda em Bachelard, este argumenta sobre os devaneios voltados à infância, alegando que “[...] somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade” (1998, p. 93), ou seja, é necessário um deslocamento de si, um afastamento do eu, de modo que surja o Outro de si mesmo. De uma forma mais





precisa, é necessário que o indivíduo perceba-se como Outro, de maneira que note sua unidade, isto é, sua real função. O autor elucida o modo como a solidão atual do indivíduo é influenciada e já carregada consigo desde a infância. Bachelard utiliza a solidão como propulsora do devaneio, esclarecendo:

Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. (BACHELARD, 1998, p. 93-94)

Compreende-se o devaneio em Bachelard como um processo de autoconhecimento, de ruptura com um eu que necessita ser descoberto pelo próprio sujeito. Muito do que se entende sobre a perspectiva de construção do protagonista pode ser iluminada pelas proposições do filósofo, principalmente quando este afirma que a solidão do passado, por ele denominada de solidão primeira, acaba por deixar marcas permanentes no sujeito. Sob esse alinhamento reflexivo, é possível vislumbrar o romance de Trevisan, especificamente em relação a seu protagonista escalpelado, por meio da ideia de uma cicatriz inapagável, cuja solidão do personagem, no passado, persiste até o presente.

É justamente nesse ponto asseverado por Bachelard que há a percepção daquilo que se denominou por *imaginação opaca*. Após a compreensão do que vem a ser, na estruturação do protagonista, a *imaginação percebida*, esse segundo matiz do imaginário de Tiquinho está condicionado ao seu efetivo namoro com Abel. O que anteriormente se mostrava como percepção imagética acerca do que era ansiado, agora, com o relacionamento presentificado,





torna-se opaco, transparente, turvo. Todo o envolvimento amoroso entre os dois meninos é instruído por um medo que assola e devora Tiquinho, sob todos os prismas de sua existência.

As marcas indeléveis apontadas por Bachelard são revisitadas pelo Tiquinho adulto, em uma tentativa de redenção, uma espécie de absolvição pela tragédia final do romance e pelo que sua vida, então, havia se tornado. Tais marcas são provindas de sua memória, revisitando o passado, deixando que o duplo aviste seu sofrimento e o purifique nesse ritual de narrar-se. A *imaginação opaca* refere-se ao medo, ao constante estado de inquietude pelo qual o personagem passa, fazendo com que, mesmo vivenciando intensamente o sexo e a companhia de Abel, não consiga visualizar com nitidez o que realmente ocorre à sua volta: o delírio e o desejo em excesso, que farão Abel recuar.

Abel certifica-se do amor de Tiquinho quando, às escondidas, lê o diário do personagem. Um pouco adiante, invade os lençóis de Tiquinho em uma atitude que o deixa em estado de consternação e deslumbre, ocasionando, a partir dessa noite em que dormiram juntos, a união entre ambos. A opacidade da imaginação do protagonista presentifica-se posteriormente a essa situação. Vejamos, a seguir, uma cena cujo duplo questiona o adulto sobre o frenesi do jovem Tiquinho durante o relacionamento com o amado:

Tiquinho levitava?

— Pelo menos sentia-se assim: a meio metro do solo, por causa do amor de Abel. Mas seus sentimentos de êxtase na capela, apesar de breves, eram verdadeiros. Perdido na contemplação do seu amor palpável, Tiquinho ficava ouvindo o rumorejar das imponentes asas dos anjos que o cercavam. Entregavam-se a esses sussurros leves como o de penas assanhadas pelo vento ou roçando-se entre si. Era o mesmo que ouvir o som delicado do seu amor. Tiquinho amava os anjos. (TREVISAN, 2001, p. 171)





A conotação sobre os anjos é novamente feita, dessa vez, com o personagem envolto em estátuas, na capela. A passagem supratranscrita reforça o que foi afirmado sobre a opacidade a que Tiquinho está submetido, isto é, seu posicionamento febril perante o Outro. Abel é instrumento excessivo de contemplação para Tiquinho, mais especificamente, um objeto a ser venerado. Nesse comportamento demasiado, a imaginação do protagonista é percebida como uma metamorfose do real, no entanto, com a realidade plasmada em uma penumbra que faz Tiquinho não ter noção de seus atos. Aqui, a opacidade advém da fértil imaginação erótica que o narrador tem em sua infância, caminho esse que o conduz à desolação final.

A forma como *Em nome do desejo* aborda um enredo homoerótico, dispondo-o como tema central da trama, principalmente com dois jovens sendo protagonistas, traz à baila a teoria de Bakhtin acerca do excedente da visão estética. Nas palavras do autor:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 2011, p. 42)

A narração de Tiquinho acerca de mesmo sob a perspectiva de outrem, aproxima-se da argumentação proposta por Bakhtin,





pois a alegação e a posição teórica do autor são caras devido à sua compreensão dessa delimitação entre o *eu* e o *outro*. O teórico trata da questão autor-herói, mais precisamente, de uma soberania existente entre o autor e sua criação. Bakhtin também averigua o romance autobiográfico, contudo, neste estudo, as ponderações do teórico russo são alavancadas a outro nível, mais especificamente, no plano ficcional por excelência. Tiquinho está isolado de si mesmo, enxerga-se em uma perspectiva de volta ao passado como anseio por descoberta e libertação. Bakhtin afirma que “[...] o excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se.” (BAKHTIN, 2011, p.44) A visão do Outro estabelecida por Bakhtin parece iluminar um pouco nossa visão sobre o distanciamento do personagem adulto com relação a si mesmo, na infância. O afastamento que o adulto desolado possui frente ao pré-adolescente apaixonado é o aspecto que proporciona o conhecimento de si, uma maneira não de resolver mistérios do passado, mas de estabelecer um canal pelo qual possa escapar da corrosão que o acomete.

De modo a concluir a concepção de *imaginação opaca*, é necessário o uso de uma última passagem do romance. O fragmento a seguir contém a resposta do Tiquinho adulto ao seu duplo, quando foi questionado sobre o que era o paraíso na visão e imaginação do jovem Tiquinho:

[...] era amar e ser amado por Abel. A beatitude no paraíso reduzia-se à visão e posse do amor de Abel — cuja eternidade iria durar menos de um ano, como se verásse, mas foi desejada para uma vida sem fim, bem de





acordo com a doutrina cristã. Alheio à finitude, Tiquinho fechava os olhos e sorvia as delícias do Céu mais concreto que já conhecera. (TREVISAN, 2001, p. 171)

A estrutura da *imaginação opaca* não opera as mesmas singularidades que a anterior, no entanto, é presentificada no entorno de seu namoro com Abel. O que anteriormente era fértil delírio, imaginação oriunda de um desejo homoerótico absoluto sentido pelo novato, agora é cristalizado nos momentos em que se encontra tanto junto ao amado, quanto distante dele. A figura de Abel persiste em ser (des)construída continuamente por Tiquinho. Não basta o fato de ser amado, é necessário que o imaginário condense e delinieie, cada vez mais, essa relação. A opacidade, aqui, é entrevista na baixa visão do real concebida pelo jovem Tiquinho e narrada com distanciamento por ele próprio na fase adulta.

Enquanto representação do escalpelado, o etilismo de Tiquinho reveste sua configuração com uma cegueira disfuncional, impossibilitando-o de mobilizar de maneira coesa suas atitudes. Embora se trate de um menino, todo o seu sentimento por Abel o fere, machuca-o, tornando-o um personagem que, mesmo possuindo carnalmente o amado, resvala-se em uma obscuridade da visão. Obscuridade essa advinda de uma euforia demasiada que o leitor pode, à primeira vista, perceber como exagero, mas que faz com que tal impressão se esvaia quando se compreende Tiquinho como representação de um indivíduo homossexual massacrado, desde cedo, por uma série de falsas instituições.





REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.







Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





O *SUI GENERIS* LAMPIÃO DO ATIVISMO: JOÃO SILVÉRIO TREVISAN, UM PENSADOR *QUEER* *AVANT LA LETTRE*

MARCUS ANTÔNIO ASSIS LIMA

Neste artigo, pretendemos demonstrar como o jornalista, escritor, roteirista e ativista João Silvério Trevisan pode ser considerado um pensador *queer*, antes mesmo desse termo ser definitivamente incorporado pela Academia e movimentos organizados: um teórico *cuir avant la lettre!* Nesse sentido, poderíamos incluir Trevisan entre os pioneiros dos Estudos *Queer*, na mesma categoria do “homoerotismo gay” que Rafael Leopoldo (2020, p. 145-170) atribui a Néstor Perlongher e Guy Hocquenghem.

Depois de passar uma temporada no exterior, João Silvério Trevisan volta ao Brasil com a intenção de criar um movimento organizado de luta homossexual, mas é na imprensa que ele inicia sua carreira como um dos mais originais pensadores das dissidências sexuais, em paralelo à sua carreira como escritor renomado de literatura. Ele foi um dos fundadores do jornal alternativo *Lampião da esquina*, editado no final dos anos setenta do século passado, publicado em plena ditadura militar, onde contribuía não apenas com textos jornalísticos propriamente ditos, mas também com resenhas de livros, de textos, tanto ensaísticos quanto literários, e com críticas de filmes, livros e peças

239





teatrais. Começando ali a carreira de ativista midiático, Trevisan consolida-se como articulista da causa das dissidências sexuais nos anos 1990, quando assina uma coluna, intitulada “No olho do arco-íris”, na revista *Sui Generis*, que se definia como feita por e para gays, um termo consolidado pela revista e usado genericamente para o que hoje chamamos dissidentes sexuais.

Na *Sui Generis*, Trevisan antevê e problematiza questões que serão oxigenadas com os Estudos *Queer*, que estavam emergindo, nos Estados Unidos, com a publicação em 1992 de *Problemas de Gênero*, de Judith Butler (2019). Ele aproveita, ainda, para dar visibilidade e reivindicar por uma memória coletiva das “multidões invisíveis”, que ele havia sistematizado em sua monumental história não-oficial do Brasil, *Devassos no Paraíso* (2018).

Iremos, em um primeiro momento, apresentar Trevisan jornalista fundador e repórter profícuo no *Lampião*, focando em uma reportagem sobre a censura e perseguição a um jornalista popular naquele período. Para isso, discorreremos brevemente sobre o papel da imprensa alternativa naquele momento histórico, e a atuação do *Lampião* na luta por visibilidade aos exilados da sociedade por conta de um desejo, dito, desviante. A seguir, abordaremos o pensamento *queer* expresso nas crônicas publicadas na revista *Sui Generis*.

Mídias alternativas e o ativismo jornalístico

Diferentemente da grande mídia, a imprensa alternativa nunca foi complacente com o regime militar. Entre as suas pautas estavam a restauração da democracia, os direitos humanos, além de criticar o modelo econômico capitalista. Sendo assim, a imprensa





alternativa estava mais ligada aos interesses do povo, enquanto a imprensa tradicional se mantinha presa aos interesses de seus donos. Era essa oposição da imprensa alternativa responsável por produzir uma contra narrativa, ou seja, o discurso das mídias alternativas se opunha aos discursos oficiais e aos disseminados pela mídia hegemônica. Foi por essa veia combativa desses periódicos que o regime militar passou a fazer uma distinção entre os veículos alternativos dos demais, para que esses fossem mais perseguidos pela censura.

Os jornais alternativos que surgiram neste período foram, de certa forma, uma resposta ao regime militar e à sua repressão autoritária e conservadora. Mas não se pode reduzir a única razão de ser da imprensa alternativa no Brasil como a resistência à ditadura militar. Bernardo Kucinski (1991) esclarece que a ditadura sozinha não seria capaz de esclarecer a riqueza que foi o fenômeno das mídias alternativas dos anos 1960 e 1970. Esses jornais propunham a criação de um novo modelo ético-político de se fazer jornalismo, a construção de um conhecimento contra hegemônico. É possível, assim, conceber a mídia alternativa como um espaço para exploração das identidades subculturais, o que a faz um espaço permeado por visões radicais da sociedade e da política (HARCUP, 2013). Portanto, a mídia alternativa possibilita que grupos ou indivíduos criem suas próprias narrativas a partir dos locais dos quais os seus discursos partem, muitas vezes dando voz às periferias. Essas mídias compõem uma gama de produções que não necessariamente estão ligadas ao jornalismo, mas que, de alguma forma, sejam subversivas e articulem mensagens que ofereçam alternativas ao discurso dominante (DOWNING, 2004; HARCUP, 2013).





É então que a necessidade desses grupos em encontrarem seus iguais e trocarem experiências possibilitaria, em 1978, o surgimento do *Lampião*. Fruto do esforço de intelectuais gays e colhendo os frutos da lenta abertura política, o periódico foi de suma importância no que tange ao debate acerca das questões relacionadas às minorias, em especial dos homossexuais. O pesquisador Jorge Caê Rodrigues aponta que

[o] surgimento do *Lampião* faz parte do inconformismo diante da repressão e do conservadorismo que se abatia sobre uma parcela da sociedade brasileira. O *Lampião da Esquina* foi o primeiro, em nível nacional, a abordar a questão da sexualidade, e principalmente da homossexualidade, além de lutar contra a repressão e o preconceito fortemente recrudescidos durante a ditadura militar. (RODRIGUES, 2014, p. 90)

Criado no Rio de Janeiro, o *Lampião* contribuiu para a formação de outros grupos políticos e teve grande aceitação no que tange às minorias sociais, com publicações mensais, sendo publicado de abril de 1978 até julho de 1981. Ao todo foram 38 edições inéditas, além de três edições extras que continham matérias publicadas anteriormente pelo tabloide. O grupo de intelectuais que participou da fundação do jornal foram os mesmos que formaram seu corpo editorial, são eles: os jornalistas Adão Costa, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Francisco Bittencourt, também poeta, Gasparino Damata, João Antônio Mascarenhas, também advogado, Aguinaldo Silva e João Silvério Trevisan, que além de jornalistas são escritores, o artista plástico e escritor Darcy Penteado, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, e o professor e antropólogo Peter Fry. (TREVISAN, 2019)

242

O *Lampião* teve sua primeira edição, a de número 0, publicada em abril de 1978. O jornal possuía duas redações, uma na cidade





de São Paulo e outra na cidade do Rio de Janeiro, além de ter um conselho editorial formado por 11 integrantes que participaram da sua fundação. O dramaturgo Aguinaldo Silva e o jornalista João Silvério Trevisan, eram, respectivamente, os responsáveis por comandar as redações do jornal; Trevisan, chefiava a redação de São Paulo enquanto Silva comandava a do Rio de Janeiro. A existência de duas redações acarreta uma série de disputas ideológicas dentro do periódico. Enquanto Trevisan acreditava que o jornal deveria assumir um caráter político, Silva se mostrava receoso que o periódico viesse a se tornar um produto panfletário e por esse motivo tomava decisões editoriais que Trevisan julgava em determinados momentos serem sensacionalistas, como a superexploração da nudez masculina de modo a garantir que o jornal tivesse um bom número de vendas. (COWAN, 2014) A esse respeito, em uma entrevista à revista *Sui Generis*, Trevisan afirma:

Pude me aproximar da problemática desses exilados graças à minha experiência de exilado homossexual. Por exemplo, quando o jornal *Lampião* existiu a idéia não era ter um jornal de veados como a grande mídia imediatamente rotulou. Era ter um ponto de vista homossexual da sociedade. Fomos os primeiros a falar de temas que a esquerda chamava de “luta menor”: ecologia, índios, feminismo e homossexualidade. (TREVISAN, 1995, p. 64)

A crise interna que refletia no posicionamento do jornal em conjunto com o baixo retorno financeiro que ele gerava, fez com que o *Lampião* tivesse uma vida curta. Ao longo desse período, Trevisan participou ativamente da publicação do periódico, tendo atuado na produção de aproximadamente 57 textos, entre os quais se incluem: notícias, reportagens, entrevistas, ensaios, artigos de opinião, críticas literárias e de cinema, além de algumas





traduções de textos escritos em outras línguas por colaboradores estrangeiros do jornal. As publicações de Trevisan refletiam o seu pensamento de que o movimento homossexual que se formava no Brasil, bem como o próprio *Lampião*, não deviam esquecer do seu caráter político. A primeira reportagem publicada no *Lampião* já apresentava a abordagem contestadora que ele assumiria durante toda a sua trajetória no jornal. Intitulada “Demissão, processo, perseguições. Mas qual é o crime de Celso Cúri?” (LAMPIÃO, 1978) foi não só a primeira reportagem de Trevisan no *Lampião*, como também a primeira reportagem do periódico.

A reportagem falava sobre o fim da “Coluna do meio” encabeçada pelo jornalista Celso Cúri, no jornal *Última Hora*, no estado de São Paulo. A coluna foi o primeiro espaço em um veículo de mídia tradicional a falar abertamente sobre homossexualidade e o seu sucesso foi tamanho que o jornalista Celso Cúri se tornou uma espécie de celebridade entre os homossexuais. Pouco tempo depois a coluna foi encerrada e o jornalista foi processado pelo Ministério Público de São Paulo, sob alegação de descumprir o artigo 17 da Lei de Imprensa da época, pois a sua coluna atentava contra a moral e os bons costumes. O processo era fruto de um expediente da polícia federal e foi o primeiro processo contra “homossexualismo” na imprensa brasileira, de modo que a decisão que seria tomada pelo judiciário ditaria rumos importantes para a imprensa no Brasil, os veículos de censura estavam atentos ao julgamento. (COWAN, 2014)

O primeiro aspecto contestador presente na reportagem de Trevisan é o seu título, pois logo no primeiro momento o autor faz um questionamento, tanto frente aos seus leitores, quanto às instituições burocráticas que tentavam condenar Cúri. A pergunta





“Qual o crime desse rapaz?”, de certo modo, já apontava a opinião de que Cúri era inocente. A abordagem alternativa pelo autor se explicita não só na forma como ele conduz a matéria como também na escolha das fontes, as falas dos entrevistados contidas no texto são majoritariamente a favor da inocência de Cúri, como as de seu advogado ou de travestis que eram leitoras da coluna e lamentam o seu fim. A defesa feita pelo advogado de Cúri, Luiz Gonzaga Modesto de Paula, contida na reportagem, tem um tom questionador e contesta o que seriam valores morais, ou bons costumes:

O processo é fruto, portanto, de uma manifestação isolada e arbitrária, desvinculada da realidade nacional e que não representa a opinião pública. A lei não pode servir de escudo para arbitrariedades policiais, e nem cabe ao agente policial “interpretar” a vontade da lei ou a intenção do legislador. Então, fundamentei a defesa no fato de que os conceitos de moral e bons costumes são totalmente subjetivos, discutíveis e variáveis no tempo e no espaço. O que era considerado atentatório à moral em 1930, hoje já não é mais. Nem a própria Lei de Imprensa define o que são bons costumes e moral pública, porque se trata de uma definição impossível, sujeita à interpretação do juiz. Ou seja, não existe um padrão absoluto de moral, nem uma afirmação indiscutível do que seja atentatório aos bons costumes. Inclusive, esses conceitos variam de região a região, no próprio Brasil. (PAULA *apud* TREVISAN, 1978, p. 7)

Desse modo, Trevisan faz uma escolha de fontes perspicaz, pois ele insere o tom contestador da reportagem sem fugir do rigor jornalístico e sem inserir a sua opinião de maneira direta dentro do texto, fazendo isso a partir das falas de seus entrevistados. A entrevista com o próprio Celso Cúri contida na matéria é responsável por inserir no texto o debate de classe dentro das opressões sofridas pelos homossexuais, ressaltando que as





bichas pobres seriam mais vulneráveis que os homossexuais de classe média alta, além de apontar como a luta das travestis não é meramente por amor, mas por sobrevivência:

Mesmo buscando sua própria identificação, o homossexual tem que se cuidar para não perder o emprego. Talvez por isso o movimento tende a ser de cima para baixo; porque um viado rico pode dizer publicamente que é viado, e não ficará sem comida. Mas um viado pobre não, e esse é sem dúvida duas vezes mais desgraçado. É aí que entramos, inevitavelmente, num dos temas prediletos de Celso Cúri: O travesti de rua, por ex., não busca apenas um homem para transar; ele batalha por outra coisa também: pela comida, sem dúvida alguma. O travesti é muito mais sério do que se pensa. Ele batalha muito mais, é muito mais marginal. Vem batalhando nas ruas e tomando atitudes há muito mais tempo. (CÚRI, apud TREVISAN, 1978, p. 7)

Em uma outra reportagem do ano de 1978, Trevisan faz críticas ao discurso propagado na mídia hegemônica e contrapõe as declarações replicadas pela grande mídia, criando uma contra narrativa aos discursos que se tinham como verdade. Intitulada “No Vale do Paraíba a caça às bruxas-bixas” a reportagem, contida na edição de número 06 do *Lampião*, desmente boatos espalhados pela grande mídia. A matéria conta sobre o suicídio de um homossexual na região do Vale do Paraíba. Após o suicídio do jovem de nome Antônio, um jornalista local passou a espalhar fofocas sobre a morte do rapaz, veiculando sua homossexualidade publicamente e dizendo que ele pediu para ser enterrado de batom. Após esse incidente mais dois cadáveres foram encontrados no rio Paraíba, ambas vítimas de afogamento, porém mais uma vez circularam notícias associando as mortes à homossexualidade dos rapazes e criaram o boato de um esquadrão que matava homossexuais na região. A matéria, então, assume o papel de desmentir os boatos e discutir o assunto.





Em determinado momento do texto, Trevisan usa aspas no termo “curá-lo” quando se refere a curar a homossexualidade do rapaz que se matou. O uso das aspas dá a entender que a homossexualidade não é algo passível de cura, e num jogo de palavras o autor consegue, de forma sutil, apresentar a sua opinião. No seguinte trecho, no penúltimo parágrafo da reportagem, ele assume uma postura mais incisiva:

Disso tudo sobra, sem dúvida, um precedente perigoso: estava criada a ideia de um Esquadrão para matar bichas. A invenção maquiavélica repercutiu imediatamente na vida dos homossexuais da região; a fantasia, brotada no inconsciente coletivo machista, tornava-se de algum modo realidade; os “pacatos” cidadãos interioranos gostaram da história e começaram a mandar cartas anônimas aos viados locais — a gozação passava automaticamente para a ameaça. Criou-se um clima de terror. Sabe-se de bichas que começaram a abandonar as cidades. [...] Como dizia um jornal, a notícia não passara de uma piada de mau gosto. Todos lavaram a mão na mesma bacia. (TREVISAN, 1978, p.7)

A reportagem contrapõe as mentiras espalhadas na grande mídia, apresentando a resolução do caso, em que os pais do jovem que se suicidou vão até as autoridades competentes solicitar que o jornalista que espalhou mentiras seja cassado pela polícia. No trecho acima, Trevisan aponta os problemas que esse boato causou aos homossexuais, instaurando o pânico e levando-os a saírem da cidade. O que ele chama de “inconsciente coletivo machista” cumpre o seu papel de reprimir e assustar homossexuais de uma cidade do interior do Brasil. Essa reportagem mostra não apenas o posicionamento de Trevisan frente aos problemas da população gay, como também revela uma característica importante do jornal *Lampião*, a construção de notícias no periódico, por mais que





suas sedes estivessem localizadas nas capitais, também estavam voltadas para as cidades do interior.

O *Lampião* e as mudanças que ele causa na esfera pública são um ponto chave para a organização política dos homossexuais. Algum tempo depois dele ser distribuído nas bancas de jornais, grupos de homossexuais passaram a se organizar ao redor do país. A primeira e mais bem sucedida dessas organizações foi o grupo Somos, muito similar ao formado por Trevisan dois anos antes. O Somos foi responsável por organizar debates e mobilizações dentro e fora do ambiente universitário. Dois anos depois, em 1980, aconteceu, também em São Paulo, o Primeiro Encontro Nacional de Grupos Homossexuais, que reuniu mais de mil lésbicas e gays. Os manifestantes marcharam com uma faixa na qual estava escrito “Contra a discriminação ao(à) trabalhador(a) homossexual” (GREEN, 1999, p. 434). A consciência política do que é ser homossexual estava cada vez mais incorporada ao movimento e aos seus ativistas. As alianças do movimento homossexual e a esquerda começaram a se formar. O Grupo Gay da Bahia (GGB), o primeiro a ser registrado e reconhecido na sociedade civil, se formou neste mesmo ano e teve os seus direitos reconhecidos três anos depois, em 1983 (TREVISAN, 2018). Uma semente estava plantada, um movimento de dissidentes sexuais se organizava.

Por fim, vale ressaltar o papel desse jornal na divulgação do termo “gay” no Brasil, grafado “guéi”, numa tentativa de abraçar o conceito, o que hoje chamaríamos de um pensamento do sul global, e uma tática essencial para o pensamento *queer*, qual seja, a reapropriação e ressignificação de conceitos, notadamente aqueles utilizados como forma de exclusão e estigma pela sociedade em relação aos sujeitos dissidentes do sexo e do gênero.



Um pensamento cuir nas crônicas da *Sui Generis*

No livro *O estilo Sui Generis de vida gay* (LIMA, 2018), apresentamos uma detalhada análise da construção de um “estilo de vida gay” propagado e cultuado pela revista ao longo dos anos 1990. Não iremos, neste capítulo, abordar essa materialização midiática de uma identidade universalizante e pasteurizada que a revista cristaliza, e que será repetidamente criticada por João Silvério Trevisan, mas, unicamente, mostrar como os pensamentos do escritor, ao longo de mais de uma dezena de crônicas publicadas na revista, podem assegurar ao escritor-ativista um lugar entre os pioneiros do que hoje se convencionou chamar Estudos Queer, ao lado do argentino Néstor Perlongher e do francês Guy Hocquenghem, como comentamos anteriormente. Iremos resgatar alguns tópicos que julgamos mais relevantes para o intuito deste texto, embora recomendemos uma pesquisa posterior para que se busque cartografar esse “pensamento cuir” de Trevisan em toda sua obra ficcional e não-ficcional, especialmente a temática do exílio como metáfora para a existência homossexual.

A primeira aparição de Trevisan na *Sui Generis* acontece em uma entrevista a Jorgemar Félix, intitulada “Lições do exílio”, temática que surge com o romance *Ana em Veneza*, lançado por ele com bastante sucesso em 1994, e que retornará algumas vezes em suas crônicas. Segundo ele, o “homossexual é um exilado da sua própria sexualidade” (TREVISAN *apud* FÉLIX, 1995, p. 64), coadunando o pensamento de Preciado (2017), que afirma que a sociedade ocidental essencializa o desejo sexual organizando a sexualidade dissidente, Trevisan demonstra como gênero e sexualidade são construções morais, religiosas, culturais e sociais.



Tenho a impressão de que os homossexuais têm um papel social que está muito além da simples aceitação social. Não que eles tenham que sofrer para que ofereçam alguma coisa para a sociedade. Queria que os homossexuais, antes de mais nada, tomassem uma consciência muito mais profunda do significado sócio-cultural de sua própria homossexualidade e com isso e em função disso possam encontrar o seu caminho pessoal dentro da sociedade. (TREVISAN *apud* FÉLIX, 1995, p. 64)

Comentando sobre um livro que procurava narrar uma história universal da homossexualidade, Trevisan aproveita para revelar seu próprio entendimento sobre o problema da sexualidade e da homossexualidade como vítima do sistema dominante. Para ele, “[...] evidencia-se aí um ideário de normalidade sendo cuidadosamente organizado pelo sistema patriarcal, no sentido de exilar a relação homossexual no território do proibido” e que para além das convicções religiosas ou morais, “[...] o que se encontra na base de todo procedimento anti-homossexual tem sido, curiosamente, um ideal falocrático, inflado a partir do culto mágico ao falo e ao sêmen”. (TREVISAN, 1997a, p. 46)

Nesse sistema falocêntrico, “[...] o tratamento humilhante dado às mulheres que, em quase todas as épocas e culturas, sofriam desprezo por sua ausência de falo”, provocaria, “[...] ao contrário do estereótipo veiculado, a homossexualidade masculina não resultante da misoginia, mas é vítima dela”. (TREVISAN, 1997a, p. 47) Sendo assim, “[...] o pressuposto falocrático constatava-se nas esculturas de falos romanos, onde se inscrevia: ‘Hic habitat felicitas’. Por regra, o falo trazia felicidade para quem o possuía e para quem o desfrutava”. (TREVISAN, 1997a, p. 47) O autor continua:





Esse proto-machismo dos antigos romanos baseava-se numa idéia fisiologicamente discutível: só do falo provinha o orgasmo, isto é, a suprema felicidade física, não acessível aos “passivos”. Nesse mesmo contexto se insere a ausência de grandes perseguições ao lesbianismo: simplesmente não se concebia a sexualidade sem falo. Assim também, só muito tardiamente o termo “sodomia” se aplicou à relação homossexual entre mulheres (as “tribades”), considerando que seu sentido estrito supunha o coito anal, mais diretamente relacionado à prática sexual entre homens. Obviamente, esse falocentrismo patriarcal que pervade todas as culturas antigas com a estigmatização da passividade sexual, sedimentou-se de modo radical nas culturas hebraicas e romanas e, através delas, perpetuou-se em toda a cultural ocidental. (TREVISAN, 1997a, p. 47)

Podemos dizer que Trevisan realiza uma “virada psicanalítica” no pensamento sobre a homossexualidade no Brasil, ao mesmo que o movimento feminista começava a construir um manancial teórico e metodológico para responder ao problema do gênero. Dizemos uma “virada psicanalítica” porque, até então, as dissidências sexuais e de gênero eram tratadas, como ele mesmo afirmou, como problema moral, ou, como ele mesmo evidenciou em suas reportagens para o *Lampião*, como “caso de polícia”, demonstrando como “[...] em última análise, visava manter o controle da sexualidade enquadrada em parâmetros falocêntricos [...] uma forma incontestável de exercer o poder — familiar, político ou religiosa”. (TREVISAN, 1997a, p. 47) Ele segue, afirmando a dificuldade de se escrever uma história da homossexualidade isoladamente:

Aí fica claro como ela é uma das variantes sexuais e não um filão isolado, evidenciando antes de tudo uma universalidade de uma prática humana





fundamentalmente bissexual. Ou seja, numa visão histórica abrangente, a prática homossexual confirma-se como uma oscilação reiterada entre o fascínio e a repulsa, a prática consacratória e a condenação. Vale dizer, através dela, parece ter existido sempre uma busca de integralização confrontando-se com uma tendência à marginalização. (TREVISAN, 1997a, p. 47)

Interessante como os pensadores que creditamos atualmente como “teóric@s queer” irão desenvolver essas mesmas percepções trevisanianas, usando outras epistemologias. Trazemos, então, outra longa citação para podermos descortinar uma nesga de “contrassexualidade” (PRECIADO, 2017) nos pensamento de Trevisan:

Trata-se de uma oscilação entre dois polos só aparentemente opostos porque talvez encontre aí um dos signos maiores da vivência homossexual: ilustrar os grandes paradoxos do gênero masculino e da própria alma humana. Talvez uma compreensão possível da homossexualidade aponte para a reiterada tentativa do espírito humano em resguardar seu direito à diversidade, quase anárquica e não codificável. A sexualidade se configuraria muito menos como um espaço de compartilhamentos estanques e muito mais como um “vale-tudo”. Ela seria o privilegiado campo de batalha da liberdade humana. (TREVISAN, 1997a, p. 47)

Trevisan está falando de desejo sexual como prática que não visa, primordialmente, a reprodução de novos corpos, assim como Paul Preciado (2017, p. 22), que vislumbra uma contrassexualidade, isto é, “[...] a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” onde a “[...] heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora” (PRECIADO, 2017, p. 30). E assim como o





filósofo espanhol, Trevisan entende que o sistema capitalista avançado, que Preciado vai nomear de “farmacopornográfico” (PRECIADO, 2018), integraliza “[...] os diversos segmentos homossexuais pela via do consumo [...] e assim integrá-los socialmente” (TREVISAN, 1997e, p. 41). Com isso, “[...] o mercado ganha aliados e a sociedade neutraliza a ameaça subversiva dos homossexuais, comprometendo-os com valores sociais estratificados como o matrimônio, pedra fundamental da instituição heterossexual”. (TREVISAN, 1997e, p. 41)

Nessa mesma crônica, aparece, pela primeira vez, a expressão “dissidências sexuais”, que conclui um pensamento de desconstrução da naturalidade da heterossexualidade, como propôs Judith Butler (2019), e como também propõe de forma radical e encarnada Preciado, e a contrassexualidade como a suplantação da era farmacopornográfica e a heterossexualidade compulsória: “A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros”. (PRECIADO, 2017, p. 21) “Porque a ‘naturalidade’ heterossexual é um fenômeno cuidadosamente construído pelas culturas e, portanto, sujeita a rupturas, ao menor abalo em seu delicado edifício. Daí, quanto mais fragilizada estiver essa falsa ‘normalidade’, tanto mais chances de aparecerem ‘dissidências sexuais’”. (TREVISAN, 1997e, p. 41)

Nos textos de Trevisan, aparece outro termo que vai, de alguma forma, adiantar um conceito especial para o pensamento de Paul Preciado (2011) e suas “multidões queer”: as “multidões invisíveis”, como veremos na seção seguinte.





As multidões invisíveis falam das margens

Em um iluminado artigo, Preciado (2011) propõe a noção de “multidões *queer*”, de modo a apaziguar a luta identitária em torno das diversas “identidades” representadas pela sigla LGBTQIAP+, afirmando: “As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*.” (PRECIADO, 2011, p. 14) Ainda, para Preciado,

Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transfixas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (PRECIADO, 2011, p. 16)

Em Trevisan, há uma “multidão invisível”, seja pela condição de exílio a que os homossexuais estão condenados na sociedade, seja por uma particularidade brasileira, a enorme multidão de bissexuais, ou heterossexuais que fazem sexo com pessoas do mesmo sexo, mas não se identificam, por um motivo ou outro, com uma “identidade homossexual”: “[...]”





os homossexuais brasileiros perfazem uma multidão invisível. Assim como somos casados ou solteiros, jovens ou velhos, negros ou brancos, não seria válido que o país também se visse sob a ótica do desejo desviante?” (TREVISAN, 1997b, p. 45). Ao analisar uma montagem teatral, Trevisan salienta: “A peça nos oferece a certeza de que há tantos solitários no mundo que fazemos parte de uma multidão. Quer dizer, ninguém está solitário na sua solidão.” (TREVISAN, 1997c, p. 47)

O ativista conclama, assim, as pessoas homossexuais a mostrarem o rosto, a ocuparem publicamente os espaços: “[...] pensem na quantidade de homossexuais brasileiros que fazem teatro e artes plásticas, escrevem, formam crianças nas escolas, oferecem terapia e tratamento médico às pessoas, etc. etc. Damos, em vários sentidos, nossa contribuição ao país.” (TREVISAN, 1997b, p. 45) E pergunta: “Como seria possível dizer no Brasil, definitivamente, que existimos, que somos cidadãos/ãs e — gostem ou não — ajudamos a compor a cara deste país?” (TREVISAN, 1997b, p. 45) Quase três décadas depois, hoje as multidões *queer* brasileiras avançaram em sua “aparição pública”, conforme Trevisan teria que reconhecer. Hoje, especialmente as travestis e transsexuais, estão na linha de frente do movimento LGBTQIAP+, ao contrário do que prognosticava Trevisan, para quem “[...] nada poderá ser feito em termos de conquista dos direitos homossexuais enquanto os próprios homossexuais continuarem escondidos, cheios de vergonha e culpa.” (TREVISAN, 1997b, p. 45) Para tanto, ele defende a visibilidade, pois,

[...] nenhum cidadão encontra sua plena capacidade social se não estiver utilizando tudo aquilo que o define enquanto indivíduo particular [...]





Seja na família, no trabalho ou na escola, quantas vezes nós homossexuais somos obrigados a operar em público com 30% de nossa personalidade? Para não correr o risco de “mau gosto”, “fazer propaganda da homossexualidade” e, portanto, ser demitidos ou ficar socialmente isolados, muitas vezes precisamos desativar aqueles 70% restantes que nos permitem marcar a diferença e, por extensão, manter uma atitude crítica sobre a sociedade, a partir da nossa preciosa vivência das margens. (TREVISAN, 1997b, p. 45)

Trevisan aproveita para fustigar, especialmente, os homossexuais masculinos cisgêneros: “Eu nunca soube de uma bicha que desmunheca para se integrar socialmente. Para isso, elas se tornam barbies” (TREVISAN, 1997b, p. 45), em uma crítica disfarçada ao próprio projeto da revista *Sui Generis*, de cultivar uma identidade gay que nada diferiria dos heterossexuais, como mostramos em pesquisa sobre a revista (LIMA, 2018). Para Trevisan, não bastaria sair do armário, mas ocupar espaços de visibilidade na esfera pública e, primordialmente, construir uma história, ou memória, como ele preferia dizer, sobre as diversas vivências homossexuais de nosso país.

A memória é outro tópico bastante explorado por Trevisan em suas crônicas na revista, pois, ainda comentando sobre uma peça a que assistiu: “Ela nos fala da necessidade de pertencer: a verdade do exílio humano é tal que nós estamos sempre em busca de pertencer a alguma coisa.” (TREVISAN, 1997c, p. 46) Esse apelo por uma História, parece-nos, encontra eco em iniciativas que, no nosso século, passaram a reivindicar essa história, seja recuperando personagens e narrativas de vida das multidões invisíveis, dando a elas um rosto e seu devido lugar na luta pelos direitos das dissidências sexuais em nosso





país, seja resgatando velhos textos, antigos romances, poemas marginais, trazendo para a superfície aquela “literatura menor” que o cânone lançava para debaixo do tapete. Memória, visibilidade e “falar das margens” são, certamente, as táticas que Trevisan evidencia e reivindica.

Por que não pensar *maior*, além do gueto? Criar, tirar do nada, inventar, não é o que fazemos a vida inteira? A partir de espaços rarefeitos e emoções recônditas, criamos e inventamos o nosso mundo incessantemente, para poder sobreviver no exílio em que nos meteram. Ou será que a discriminação que sofremos é apenas um faz-de-conta de gente mimada (que só pensa em trepar, como dizem por aí a nosso respeito)? Será que não é prova de burrice sonhar em integrar-se na mesma sociedade injusta que nos oprime? Será que tudo o que queremos é partilhar da mesma mediocridade que nos empurra para as margens? (TREVISAN, 1997d, p. 47, *itálico no original*)

Assim como Preciado, Trevisan reconhece que “[...] nosso grande trunfo é o *olhar das margens* que somos obrigados a desenvolver.” (TREVISAN, 1997d, p. 47, *itálicos no original*) E continua: “É esse olhar que nos fornece instrumentos para exercer a crítica à cultura e é graças a ele que podemos sonhar com (talvez propor) um mundo diferente. Nossa ‘doença’ é o melhor que temos. [...] Pois é com isso também — nossa ‘doença’ — que construímos nossa singularidade individual.” (TREVISAN, 1997d, p. 47)

Desse modo, desintegrar-se na multidão invisível torna-se a alternativa para conquistar uma história e, talvez, um rosto que permita

[...] tomar posse de nossa homossexualidade como um trampolim para a desintegração [...] Se temos uma função social própria, essa é desintegrar. Somos mestres em desintegrar, já que vivemos da desintegração. Nós construímos não contra ela, mas graças a ela. Aprendemos





a viver em meio aos fragmentos que nos deixaram sobrar [...] [ela] nos outorga uma grande vantagem: somos fascinantes objetos do desejo recalcado da sociedade [...] Mas sempre se exigirá que a gente se coloque no nosso lugar, quer dizer, o lugar à margem que a sociedade nos ofereceu, sobretudo quando delimita nosso espaço. Porque lá é o lugar dos transgressores que somos, gostemos ou não. Portanto, será preferível continuar criando Vida nessas inóspitas margens. Foi o que muita gente extraordinária fez. [...] Informe-se e faça a sua própria. Vai ser delicioso saber que você nunca esteve só — parte do seu verdadeiro mundo, e não daquele onde nos querem enfiar. (TREVISAN, 1997d, p. 47, itálico no original)

Para finalizar, retomamos Paul Preciado, para quem

[...] é preciso fazer sacudir as tecnologias da escritura do sexo e dos gêneros, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de *modificar as posições de enunciação*. (PRECIADO, 2017, p. 27, grifos nossos)

Assim, à guisa de considerações finais, reforçamos o apelo de João Silvério Trevisan e de Paul Preciado e tantos outros “corpos falantes” que desafiam as normas heterocentradas da sexualidade e do gênero. Meu corpo e o corpo da multidão, podemos ecoar a partir desses dois autores.



REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2019.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. 1ª ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014.p. 83-123.

DOWNING, John. *Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FÉLIX, Jorgemar. “Lições do exílio”. Entrevista com João Silvério Trevisan. *Sui Generis*. Rio de Janeiro, março 1995, n. 2, p. 11-13.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 1999.

HARCUP, Tony. *Alternative journalism, alternative voices*. London: Routledge, 2013.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. 1. ed. São Paulo: Escrita Editorial, 1991.

LIMA, Marcus A. A. *O estilo Sui Generis de vida gay*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2018.

LEOPOLDO, Rafael. *Cartografia do pensamento queer*. Salvador: Devires, 2020.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, P. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. In: *Revista Estudos Feministas*. vol.19, n.1 Florianópolis Jan./Abr., 2011, p.11-20. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/ref/v19n1/a02v19n1.pdf> >. Acesso em 20 out. 2021.

PRECIADO, P. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1, 2018.

RODRIGUES, Jorge Caê. Um lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN, James Naylor. QUINALHA, Renan (Orgs). *Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. 1ª ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014.p. 83-123.

TREVISAN, João Silvério. “A epopéia universal do desejo”. *Sui Generis*, 1997a, n. 23, p. 46-47.

TREVISAN, João Silvério. “A multidão invisível”. *Sui Generis*, 1997b, n. 22, p. 44-45.

TREVISAN, João Silvério. “Algo incomum”. *Sui Generis*, 1997c, n. 24, p. 46-47.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TREVISAN, João Silvério. “Integrar-se ou desintegrar?” *Sui Generis*, 1997d, n. 25, p. 46-47.

TREVISAN, João Silvério. “Nossas camas invadidas”. *Sui Generis*, 1997e, n. 19, p. 40-41.



Use o QRCode acima para acessar a participação do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





DE REBELDES E DEVISSOS: NOTAS PARA UMA PERCEÇÃO DO EXÍLIO COMO CONSTITUINTE DAS SEXUALIDADES DISSIDENTES

LUIZ MORANDO

[...] é preciso tomar cuidado com escritores. Eles têm necessidade de saquear. (João Silvério Trevisan)

Dizer que João Silvério Trevisan está na minha origem como pesquisador sobre a cultura hoje dita LGBTI+ brasileira não é exagero. E gostaria de começar por aqui minha exposição, fazendo uma pequena digressão. A realização de minha graduação em Letras se deu ao longo da segunda metade da década de 1980. Nos dois anos finais, comecei a constituir, de forma limitada e ainda tateando, um acervo sobre cultura homossexual (como dito à época) no Brasil e, em particular, de Belo Horizonte. Sobretudo no último ano de graduação, em 1989, já decidido a participar da seleção para o Mestrado em Literatura Brasileira no final daquele ano, eu tinha claro que o tema central seria a representação do homossexual em algum momento de nossa literatura. Eu tinha algumas referências de um conjunto de autores que trabalhavam com a temática homoerótica em sua criação literária, e o nome de Trevisan reverberava como referência que atravessava a década,

261





vinda originalmente de 1978 com a construção do Somos – Grupo de Afirmação Homossexual e a criação do jornal *Lampião da Esquina*.

Em agosto de 1989, João Silvério emergiu em minhas mãos sob a forma da *Bíblia gay* do momento, adquirida em um sebo da cidade: a considerada segunda edição, publicada pela Editora Max Limonad, do incontornável *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* – um ousado, ambicioso e bem-sucedido projeto cuja primeira edição, pronta em 1985, saíra em 1986. A leitura foi rápida e inebriante, tendo ajudado a confirmar um interesse: submeter um projeto para pesquisar a forma de representação de personagens homossexuais, independente de seu grau de protagonismo, em narrativas da literatura brasileira do final do século XIX e sua relação com o discurso médico produzido sobre esses desviantes no mesmo período. Em dezembro de 1992, a dissertação *Transgressores e transviados: a representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900)* era defendida.

Após a leitura de *Devassos* e com o Mestrado em curso, em 1990, senti necessidade de contactar Trevisan e Luiz Mott, dada a proeminência também deste nas pesquisas sobre o segmento LGBTI+. Decidi escrever para ambos – em um tempo em que tudo ainda era feito por meio de cartas enviadas pelos Correios –, apresentar-me, falar do meu respeito pela trajetória deles, esclarecer sobre meu projeto, pedir material ou indicação de material. Em pouco tempo, recebi respostas de ambos. Nas cartas, eles me acolheram muito gentilmente e sugeriram livros e outros materiais. Junto à carta, Mott enviou um exemplar de *O lesbianismo no Brasil*, publicado em 1987. Por sua vez, um pouco mais tarde, em julho de 1991, João Silvério me enviou um exemplar da edição de



Interlúdio em San Vicente (testamento de Jônatas deixado a David),
com a seguinte dedicatória:

Luiz Gonzaga,
Aí vou eu TESTAMENTO e INTERLÚDIO ao mesmo
tempo (besteira do editor, que depois se arrependeu,
trocando capa e título do livro, bestamente, sem me
consultar). Aí vou eu antigo. Do
JSTrevisan
Julho/91

Era a segunda tiragem de 1976 do original *Testamento de Jônatas deixado a David* (cujo exemplar da primeira tiragem eu conseguiria obter mais tarde também em um sebo) o qual, como o autor explicara, tivera sua capa e título alterados no mesmo ano da publicação, sem seu conhecimento. Na contracapa das duas edições, havia uma breve trajetória inicial de Trevisan, que tomo como referência para tratar da origem do seu percurso estético-artístico. Este nasce marcado pela interatividade entre cinema e literatura desde pelo menos 1970 com o longa-metragem *Orgia ou o homem que deu cria*, no qual Trevisan se ampara em uma alegoria para ler a cultura brasileira da época, tomando a perspectiva contracultural, marginal e desbundada do período, com uma declaração explícita de amor aos procedimentos antropofágicos legados por Oswald de Andrade.

Entre 1973 e 1976, João Silvério circulou inicialmente pela América Latina, vivendo um ano na Cidade do México e, depois, se fixando na Califórnia, em uma forma de exílio, termo que se torna em **ponto nodal** de suas reflexões e sua obra. No retorno ao Brasil, a retomada de sua produção literária – com as premiações na revista *Status* (menção honrosa para o conto “Testamento de Jônatas deixado a David”) e revista *Ficção* (prêmio do mês para o conto “Interlúdio em San Vicente”), bem como a publicação de



seu primeiro livro de contos – se mescla, em 1978, ao mergulho no ativismo social com seu envolvimento na criação do grupo Somos e do jornal *Lampião da Esquina*. Em meio a essa movimentação, Trevisan publicou *As incríveis aventuras de El Cóndor*, em 1980, pela editora Brasiliense. O livro saiu dentro da Coleção Jovens do Mundo Todo e usou de um antigo artifício ficcional praticado ao longo da trajetória estético-artística de Trevisan: a invenção de uma situação extraficcional relatada em uma espécie de prefácio para “esclarecer” a origem do texto a ser lido, reforçado ainda por um pós-escrito que, ao mesmo tempo em que embaralha as circunstâncias de origem da obra, tenta justificar sua natureza.

Aqui parece se conformar o movimento pendular, que se passa a verificar, entre as produções literária e ensaística de Trevisan. Mais do que um movimento pendular, há um imbricamento entre criação ficcional e reflexão ensaística, uma vez que *As incríveis aventuras de El Cóndor* insinua beber da experiência do autor em seu périplo pelas Américas em direção à Califórnia. O livro teve uma boa repercussão, pois chegou a uma terceira edição em 1982 (muito provavelmente, uma terceira reimpressão).

Aquela alternância entre ensaio e ficção, com alguns movimentos claramente fusionais, começa a ser praticada de forma evidente após o encerramento das atividades do Somos e do *Lampião*. Em 1983, veio a público a primeira edição de *Em nome do desejo*, pela editora Codecri, seguida de uma autêntica segunda edição em 1985, pela Max Limonad, da qual o autor subtraiu uma brevíssima advertência ao final. Esse ato foi justificado por Trevisan, em conferência feita em 2000, em um ciclo de palestras do Instituto Moreira Salles, como uma tentativa de desfazer uma confusão que pairava sobre o fato de a obra ser lida como um relato autobiográfico.






Em 1984, entre uma edição e outra de *Em nome do desejo*, João Silvério publicou aquela que, na minha opinião, é sua obra de ficção mais emblemática e menos comentada: *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, pela editora Global. A narrativa é uma saraivada de experimentalismos que lembra as vanguardas do início do século XX embalada pelas práticas literárias marcadas pelo desbunde, o maldito e a contracultura. Em uma resenha para a revista *Isto É*, em 6 de junho de 1984, Caio Fernando Abreu (1984, p. 73) assegurava que “*Vagas notícias* só encontra paralelo com *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, ou *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll” e acrescentava: “é, a um só tempo, um romance sobre a criação literária e uma espécie de ensaio ficcional sobre a loucura. Escrito, naturalmente, de forma louca.” Mas havia ainda quem caísse na armadilha de ler a obra como exercício autobiográfico, como ingenuamente comprova Álvaro Alves de Faria (1984, p. 57), em 4 de junho daquele ano, na revista *Visão*: “Trevisan não admite que seu romance seja autobiográfico, mas isso é inegável.”

É curioso observar que a contracapa de *Vagas notícias* conta com a opinião de um crítico literário criado por Trevisan com o nome Jean-Paul Carraldo, de 41 anos, doutor em literatura pela Universidade de Paris III, autor de *La poétique de la marmelade*. Trevisan usou dessa *persona* para debochar e desmascarar a crítica que não havia compreendido ou comentado sua narrativa, oferecendo uma forma metatextual, lúdica e irônica de ler seu romance.

Em 1985, seu fundamental ensaio sobre a história da homossexualidade no Brasil – *Devassos no paraíso* – era publicado pela Max Limonad. Esta edição contém uma Advertência com dois pontos. O primeiro deles me interessa. Transcrevo-o aqui porque acabou sendo suprimido nas edições de 2000 (a terceira) e 2018 (a quarta):





Este livro foi escrito por solicitação da GMP Publishers Ltd, para publicação na Inglaterra, sob o título *Perverts in Paradise*. A presente edição é fundamentalmente a mesma de Londres, exceto que fui obrigado a adaptar certos detalhes para o público brasileiro, além de fazer algumas modificações não essenciais, certas atualizações imprescindíveis e pequenos acréscimos necessários (TREVISAN, 1986, p. 13).

Essa situação – de fazer publicar uma obra que se tornaria paradigmática primeiro no exterior, por solicitação de uma editora ou um periódico estrangeiro, e depois no Brasil – me fez lembrar ação semelhante ocorrida pouco mais de cem anos antes. Em 1873, Machado de Assis escreveu o pequeno ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade” para ser publicado na revista *Novo Mundo*, editada pelo jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues em Nova York (SENNÁ, 2009). O texto saiu impresso no Brasil apenas seis anos depois na *Revista Brasileira* e trazia em si um novo olhar sobre a discussão que congregava os intelectuais reunidos em torno do Romantismo e das reflexões sobre o que marcaria nossas identidades literária e nacional. O ponto de vista machadiano servirá de inflexão para o início de uma mudança de rumo no projeto estético-artístico de nossa literatura. Baseado na perspectiva fundada no diálogo necessário entre o local e o universal, em lugar de se fechar ensimesmadamente nos limites do local, essa discussão desembocará no debate colocado por Oswald de Andrade inicialmente no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 1924, e sobretudo na posição antropofágica a ser adotada com relação ao estrangeiro em seu manifesto de 1928.

Essa linha que se organiza aos saltos ao longo de nossa história cultural é importante para começar a pensar aquele **ponto nodal** indicado anteriormente: a percepção de exílio como constituinte para estabelecer a forma como as sexualidades dissidentes



foram apreendidas em nossa cultura. É claro que esse elemento em especial não se aplica a Machado com essa roupagem, mas se pensarmos no autor de *Dom Casmurro* pela maneira como foi apontada por Silvio Romero – mulato, gago e epilético –, esses traços o tornam um exilado em uma cultura hegemônica que privilegia outros atributos para reconhecer capacidade de produzir e contribuir para a construção cultural do país.

Em 1992, João Silvério avança mais na experimentação com *O livro do avesso*, que pode ser lido literalmente de frente para trás e de trás para frente, virar e revirar, ler/“ver” pela frente e pelo avesso, uma vez que é um romance-objeto que permite essas manipulações e reversibilidades características de procedimentos metatextuais.

Em 1994, o retumbante *Ana em Veneza* vem à cena com a história de três desgarrados, três desterrados brasileiros na Europa: Julia Mann; sua mucama, a negra Ana; o músico Alberto Nepomuceno. Tendo Veneza como pano de fundo, a temática do exílio faz convergir as três personagens em torno das discussões do desenraizamento, da perda de identidade, do esgotamento dos valores da modernidade e dos deslocamentos necessários de serem feitos para sobreviver.

Em 1997, *Troços & destroços* encerra 14 contos com personagens devastados por sentimentos que expõem sua fragmentação interior, suas dores de viver. No ano seguinte, em *Seis balas num buraco* só: a crise do masculino, Trevisan retoma a veia ensaística e se debruça vertiginosamente na tentativa de compreensão da crise do macho brasileiro e seus símbolos de masculinidade. O livro abre e se encerra com cenas paradigmáticas da alta voltagem dessa crise. Entre uma cena e outra, o preenchimento com uma análise cuidadosa, sobre uma base psicológica, antropológica e sociológica, do esforço violento de apagamento de algo que pulsa em estado de





latência: a fascinação e perseguição nos homossexuais do secreto fantasma do desejo do macho por alguém do seu sexo.

No ano 2000, somos brindados com a primeira ampliação e atualização de *Devassos no paraíso*, seguida, dois anos depois, da recolha de textos avulsos das décadas anteriores na coletânea *Pedaço de mim*. Se a visão fragmentária já vinha se insinuando nas obras anteriores, com esse título Trevisan afirma essa percepção de uma multitude de experiências e vivências, oferecendo-nos algumas chaves de leitura de sua extensa obra por meio de algumas pistas deixadas ao longo do caminho nos ensaios publicados em periódicos ou de palestras conferidas em momentos dispersos. (Abro um parêntese para lembrar que falta reunir em livro as publicações que ainda estão dispersas em periódicos voltados ao público LGBTI+.)

As publicações seguintes retornam ao campo da ficção. Em 2009, *Rei do cheiro* é uma narrativa voltada à interpretação da cultura brasileira mais contemporânea, buscando compreender os passos da ascensão de um anti-herói ao mesmo tempo em que tenta perceber as nuances, ironias e contradições do nosso processo de modernização. Dez anos depois, em 2019, uma nova alegoria é apresentada ao público: *A idade de ouro do Brasil*. Aqui, uma pequena trupe de travestis é contratada para encerrar uma reunião de trabalho formada por políticos, empresários e um líder religioso, os quais tentam entrar em um consenso em torno de um candidato à presidência da república. O encontro desses dois universos se transforma em uma surpresa com a reversão de valores, papéis, posturas, comportamentos em mais uma experiência vertiginosa de revelação e interpretação da cultura sociosexual do brasileiro.

268

A idade do ouro do Brasil ainda é precedido por mais uma edição ampliada e atualizada de *Devassos no paraíso*, em 2018, e





pelo avassalador *Pai, pai*, de 2017. Desta vez sim: uma narrativa autobiográfica sem a necessidade de um pseudônimo para contestar sua natureza ou a retirada de uma advertência ao final para não provocar deduções equivocadas. O próprio Trevisan anuncia no fim do primeiro capítulo tratar-se de uma espécie de acerto de contas com a figura do pai e seus demônios interiores, algo que já se nunciara em determinada passagem de *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, quando o personagem-narrador comenta mais longamente o filme *Pai, patrão*, dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, e o impacto que o pai provoca em si (TREVISAN, 1984, p. 76-77).

Resta esclarecer, antes de avançar, que essa linha cronológica de publicações não obedece necessariamente à sucessão de criações tal como se deu. É sabido, por exemplo, que *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* já estava pronto desde 1980, ano em que foi publicado *As incríveis aventuras de El Cóndor*. Além disso, espero ter deixado um pouco claro como essa trajetória é marcada pela alternância entre narrativas literárias e produções ensaísticas, sem nunca afastar o esforço de reflexão e interpretação sobre nossa cultura, seja em uma ou em outra.

A motivação para este texto nasceu do interesse em refletir como a percepção e a posição de exílio – tema caro para o pensamento de Trevisan – se tornam fundamentais e constituidoras para entender a forma como as sexualidades dissidentes se inscreveram em nossa cultura. Para isso, vou tomar o livro de ensaios menos referido do autor – *Pedaço de mim*. A obra reúne 31 textos publicados em diferentes momentos da trajetória de João Silvério, do período de atividade no *Lampião* até 2001. Em uma conferência intitulada “O escritor por ele mesmo”, proferida em 2000, no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, Trevisan





(2002) desenvolve algumas formulações sobre seu sentimento de exílio e suas consequências. Embora o texto da palestra date de 2000, sua mirada, que se volta ao início dos anos 80, é reveladora de um processo contínuo de reflexão. Destaco duas passagens: na primeira, ele expõe explicitamente seu sentimento de exilado – “A verdade é que sempre me senti exilado na própria vida, que guarda algo de estranho, a cada dia.” (TREVISAN, 2002a, p. 68). Essa declaração transpõe o período de autoexílio, entre 1973 e 1976, e configura a sensação de diferença como um próprio estar no mundo. A segunda passagem se refere a uma explicação que Trevisan dá para a origem de *Em nome do desejo*, resultado do processo derivado de “uma grande perda amorosa”. João declara assim: “do fundo da dor que eu sentia então, consegui através da literatura estabelecer um programa para o resto da minha vida” (TREVISAN, 2002a, p. 66). Sendo assim, ele parece se reconhecer em estado de permanente exílio e transformar as percepções resultantes desse estado em uma produção literária em constante deslocamento. Em suas palavras, um programa, um projeto, se torna a amálgama de sua trajetória: um esforço contínuo de se entender e de entender a cultura que o produz expresso nos textos que publica, tanto na ficção quanto no ensaio. No caso específico de *Devassos*, essa proposta se apresenta na própria Introdução, seção em que o autor desenvolve elucubrações sobre a identidade brasileira e se manifesta pela visão de um estado de vir-a-ser característico de uma Nação inacabada.

Voltando ao período temporal que desencadeia as reflexões daquela conferência – o início dos anos 80 –, tomo ainda como auxiliar uma passagem da primeira edição de *Devassos no paraíso*, no capítulo 5, no qual Trevisan reconstitui o surgimento do Somos. Nessa passagem, o autor diz do seu retorno ao Brasil em 1976, de





como se sentia “um ser profundamente híbrido, com características impossíveis de serem enquadradas dentro de um único padrão cultural” (TREVISAN, 1986, p. 201). Quero dar destaque ao termo híbrido (mantido em todas as edições seguintes): hoje, o sentido de híbrido está diretamente relacionado a algo que contém traços misturados de seres ou objetos distintos, algo que não é puro. Mas se voltamos à origem do termo, Hybris é uma divindade da cultura pagã grega que simboliza a desmedida, o desafio, o excesso, o descomedimento. Traduz-se em um comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. Em um sentido metafórico, relaciona-se ao orgulho, ao arrebatamento, à impetuosidade.

O autoexílio de 1973 surge como escolha ao fim de um período de vida conturbado pela ditadura civil-militar, bem como pelo ser e se ver homossexual em um tempo/espço de repressão a essa condição, após tentativas de construir leituras da cultura brasileira no curta-metragem *Contestação* (1969) e no longa *Orgia ou o homem que deu cria* (1970). De um lado, há o sentimento de frustração com a censura total sobre seu longa-metragem, com o recrudescimento violento do regime autoritário e com a ausência de perspectivas. Simultaneamente, há a percepção intensa da cultura de repressão do masculino ao não masculino, o autoritarismo básico da organização social brasileira e seu corolário: o machismo sustentado pela família e a propriedade. Esses dois elementos parecem acirrar a dificuldade por achar um lugar, a sensação estranha de não pertencer a um lugar, e provoca a ação disruptiva de buscar fora experiências que levem à compreensão de suas angústias e dúvidas.

Três anos de autoexílio potencializarão a consciência daquela hibridez caracterizada pelo que virá a se constituir como





ação de enfrentamento do período de organização do Somos e de publicação do *Lampião*. Para compreender isso melhor, recorro a um ensaio de 1986, “O Brasil não fica em Marte (impressões sobre nacionalismo e neocolonialismo)”, no qual Trevisan (2002b) evoca sua filiação pertinaz a uma atitude antropofágica e tropicalista para lidar com o estrangeiro e a cultura machista nacional. Eu acrescentaria outro ícone de nossa cultura e mencionaria sua postura macunaímica, especialmente aquela ligada ao episódio da ilha de Marapatá. Antes de descer para a cidade macota, a São Paulo em fase crescente de industrialização, Macunaíma retira sua consciência e a espeta no alto de uma árvore, na Ilha de Marapatá. Após seu retorno, de posse da muiraquitã, ele vai à ilha recuperar sua consciência, não a encontra e pega a de um latino-americano. Em atitude simbolicamente similar, Trevisan agrega suas novas experiências adquiridas no périplo pelas três Américas a uma lente desmesurada, impetuosa e arrebatadora – híbrida por natureza, no sentido salientado anteriormente – para ver/ler a realidade no seu retorno, construir sua conhecida história de ativismo e nos legar *Devassos no paraíso*.

Dentro desse rápido recorte, enquanto ensaio histórico, eu acredito que *Devassos* funcione como um sistema cuja base se organiza sobre um corpo e um olhar em contínuo exílio e cuja organização se orienta em três campos articulados: uma atitude estética que remonta à dialética entre o local e o universal para compreender nossa cultura (cujo fio é puxado por Machado de Assis e se desenrola na vertente desvairada, antropofágica e tropicalista); a intenção de ler e reler a cultura LGBTI+ em uma série histórica em constante transformação; o objetivo manifesto de perscrutar o que move a fixação latente do macho nacional pela dissidência de sexo-gênero alheia. Colocada sob essa perspectiva,





é possível perceber porque o adjetivo ‘incontornável’ empregado no início deste texto é pertinente para avaliar o edifício de Devassos. Mas os pilares que estão sob o solo para ajudar a compreender essa edificação se encontram distribuídos em *Pedaço de mim*.

Na conferência intitulada “João e seus fantasmas”, proferida em 23 de junho de 2021 durante o encerramento do evento Sob o signo de João - Colóquios, realizado pela editora O Sexo da Palavra e pelo Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Trevisan descreveu uma espécie de sistema retroalimentado por uma dialética. O escritor relatou que passou a vida inteira por uma experiência de não pertencer, seja pelos sentimentos provocados por sua personalidade melancólica, seja pela vivência de sua homossexualidade em um meio hostil e resistente à convivência pacífica e respeitosa com o diferente. Todavia, essa vivência de não pertencer corresponde ao mesmo tempo à busca de pertencimento pelo amor. Desse modo, não se sentir pertencendo é equivalente à descoberta da possibilidade de pertencer a um outro, estabelecendo essa troca. Tal experiência suscita a sensação e o sentimento de exílio expresso pelo ato de não ser suposto pelo outro, de não ser reconhecido em sua identidade, e implica uma vivência na diáspora. Disso resulta o que João Silvério denomina como uma “estilística do exílio”: uma busca de expressão daquela dialética que não está enquadrada nos padrões hegemônicos da cultura.

A meu ver, o próprio Trevisan nos autoriza a pensar que o lugar de exilado e a percepção de exílio promovem uma poética do olhar e do testemunho. Poética no sentido mesmo de um conjunto de processos artísticos de criação e produção que expressam uma forma de ver e estar no mundo. Em 26 de junho de 2001, Trevisan esteve em Belo Horizonte para proferir a conferência “O escritor





por ele mesmo”, já mencionada aqui, dentro do ciclo estabelecido pelo Instituto Moreira Salles. Dois dias depois, em 28 de junho, ele participou de uma sessão pública da Comissão de Direitos Humanos da Câmara de Vereadores, junto com lideranças locais LGBTI+, para celebrar o Dia do Orgulho Gay, como ainda se dizia à época. Em dado momento de sua fala, ele menciona o seguinte, conforme registrado em áudio: “As margens dão à gente uma visão da sociedade que só é possível dali.”¹ Estar exilado e estar à margem se tornam sinônimos, o que propicia um olhar e um testemunho diferentes, especialmente pertencendo ao segmento de dissidentes de sexo-gênero. O lugar da margem dá outra dimensão às heranças e sequelas das violências de Estado e de outros campos da vida cotidiana. Essa outra dimensão se reflete em obras que problematizam sua própria forma de relatar, sua capacidade de ver, a disposição para imaginar, as possibilidades de compreender e recordar, a criatividade de reler e reinterpretar – enfim, a renovação constante de si.

As atualizações de *Devassos* e a nova edição ampliada de *Seis balas num buraco* só comprovam esse processo, fundado no revolver constante de rastros, vestígios, escombros da cultura machista, muitas vezes à flor da pele, outras tantas fluindo subterraneamente no inconsciente. No entanto, sempre se manifestando de forma violenta e nos obrigando a lê-la em toda a sua crueldade. Esse esforço exaustivo e esgotante de João Silvério Trevisan é também a nossa dívida permanente com ele. Se o exílio lhe impõe esse custo, sua poética do olhar e do testemunho nos dá em troca um conforto inquietante para continuar a seguir.

274

¹ Audiência pública realizada pela Comissão de Direitos Humanos da Câmara de Vereadores de Belo Horizonte em 28 de junho de 2001, com a presença de ativistas belo-horizontinos e de João Silvério Trevisan.



REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Mágica fusão de loucuras. Isto É*, São Paulo, ano VIII, n. 389, 06/06/1984, p. 73.

FARIA, Álvaro Alves de. *Entregue ao acaso. Visão*, São Paulo, ano XXXIII, n. 23, 04/06/1984, p. 56-57.

SENNA, Marta de. Machado de Assis: “certo instinto de nacionalidade”. *Revista Escritos*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 77-90, 2009.

TREVISAN, João Silvério. O escritor por ele mesmo. In: _____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002a. p. 55-76.

TREVISAN, João Silvério. O Brasil não fica em Marte (impressões sobre nacionalismo e neocolonialismo). In: _____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002b. p. 301-331.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TREVISAN, João Silvério. *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*. São Paulo: Global, 1984.



Use o QRCode acima para acessar a conferência do autor
no Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube





UM JOÃO E SEUS FANTASMAS*

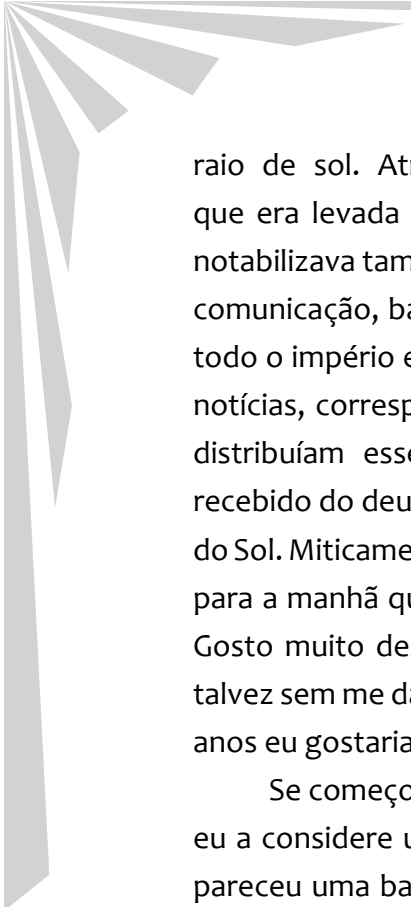
JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Estou feliz de celebrar o meu aniversário com vocês. Acho que não há nada melhor do que celebrar entre amigos, e poder trocar impressões sobre minha obra que pouca gente conhece. Começo lembrando que, ao contrário dos santos celebrados, neste dia 23 de junho em que eu nasci acontece no hemisfério sul uma das noites mais longas do ano. Simbolicamente, metaforicamente, isso tem muito a ver com a minha vida, porque não se trata de mero acaso astral, por assim dizer. Em práticas religiosas dos antigos incas, nessa longa noite escura ocorre um evento chamado Inti Raymi. Quando estive em Cuzco, na década de 1970, tomei conhecimento dessa festa mítica dos tempos do Império Inca, que abrangia desde o sul do Chile até o Equador e a Colômbia. O Inti Raymi tinha importância política e religiosa porque se configurava como a pedra angular do poder imperial, cujo centro estava na capital Cuzco. Nessa longa noite, todas as chamas do império eram apagadas. Utilizando a tecnologia muito avançada dos astrônomos incas, na manhã do dia 24 o Imperador usava uma lente poderosa para captar o primeiro

* Artigo adaptado da palestra de João Silvério Trevisan, realizada em 23 de junho de 2021, no encerramento do colóquio “Sob o signo de João”.

277





raio de sol. Através dele, acendia-se a primeira nova chama, que era levada até os confins mais distantes. O império inca se notabilizava também pela excelência das suas estradas e meios de comunicação, baseada num exército de estafetas que percorriam todo o império e se alternavam em postos do caminho, para levar notícias, correspondências, encomendas, etc. No Inti Raymi, eles distribuíam esse primeiro fogo do imperador simbolicamente recebido do deus Sol, a partir da crença do Imperador como Filho do Sol. Miticamente, portanto, essa noite mais longa do ano se abre para a manhã que inaugura uma nova chama, início de nova vida. Gosto muito dessa ideia. Profeticamente, eu sempre a vivenciei, talvez sem me dar conta. Então, neste dia do meu aniversário de 77 anos eu gostaria de puxar aqui esse meu novo fio.

Se começo por agradecer imensamente à vida, não é porque eu a considere um mar de rosas. Ao contrário, a vida sempre me pareceu uma batalha sem respiro. Por conta desse embate diário é que a gente acaba, na verdade, tendo uma relação muito criativa com a vida, que nos exige novas soluções e muita inventividade. Pelo menos esse é o panorama da minha vida e, por extensão, da minha obra, tal como vou tentar abordar aqui hoje, pelo menos em parte. Acredito que minha vida é uma travessia que começa na longa noite escura para, ao final dela, poder recolher as primícias dessa chama solar, a primeira luz de um novo período. Sem dúvida, essa noite de grande escuridão me tornou frágil e inseguro. Mas talvez a essa insegurança exposta como uma veia aberta é que eu consegui criar uma obra, com insistência. Não que tenha sido fácil, mas me permitiu tomar a decisão de priorizar a criatividade.

278

Em meados da década de 1980 eu fiquei sem ter onde morar porque o colega com quem eu compartilhava a moradia decidiu





encerrar o aluguel, para entregar o imóvel. Como eu não tinha como apresentar nenhuma garantia ao dono do imóvel, ficava sempre dependendo de outra pessoa em melhores condições. Logo em seguida, encontrei um apartamento muito barato, que não fazia tais exigências, numa região perigosa do Bixiga, em São Paulo, boca de tráfico de drogas. Também era uma escolha para gastar pouco no aluguel e carrear todas as energias para a minha obra. Nesse local escrevi meu romance *Ana em Veneza*. Eu dormia e trabalhava num quarto minúsculo, onde ficavam minha cama, a estante com livros, a escrivaninha e as pulgas. Não, não havia nisso nenhum romantismo ou heroísmo. Como as infestações eram recorrentes, eu vivia cheio de calombos por ser alérgico às picadas de pulga. Mas eu estava ali porque sabia, há muito tempo, que a literatura dava algum sentido à minha vida. Hoje quero trocar com vocês um pouco desse sentido vital que pervade a minha obra.

Quanto mais envelheço, mais percebo como faz sentido um dado fundamental da minha trajetória: a experiência de não pertencer. Talvez a escritura de *Pai, Pai* tenha me ajudado a perceber que o meu não pertencimento resultava da minha personalidade melancólica, mas também da minha homossexualidade, mesmo quando eu ainda nem soubesse o que isso significava. Tive uma profusão de amores, já desde garoto, a começar pelo Tarzan e outros heróis dos filmes, depois pelos meus colegas de seminário. Atravessei minha vida sendo atropelado por paixões homossexuais, muitas atrozidades e algumas maravilhosas, mesmo quando não acabavam tão bem.

A experiência de não pertencer corresponde diretamente à necessidade de buscar o pertencimento que eu encontro no amor. Eu considero a experiência amorosa um dos eventos mais





fascinantes e básicos da experiência humana. Acho que ela é a culminância de toda nossa vida. Afinal, o amor tem um aspecto que vai contra a própria natureza, porque embute no Eu a própria ideia do Outro. Para amar, a gente tem que abrir uma brecha para que o Outro entre, mas esse Outro também tem que se abrir para a gente entrar. Então há uma troca entre eus e outros, é o meu outro com o eu da pessoa amada. Essa me parece uma experiência de maturidade extraordinária e de imensa gratificação. O não se sentir pertencendo alavanca, com igual profundidade e impacto, a possibilidade de pertencer. Pertencer implica, necessariamente, essa troca de mútua entrega.

Desde a minha infância, passando pelos dez anos internado em seminários, pela vida fora do Brasil durante a ditadura, por todas as minhas viagens, pelo meu ativismo LGBT e por meus amores, tudo configura e desdobra essa experiência de estar em busca do pertencimento. Em resumo, acho que estou falando do exílio. Foi muito tardia a minha descoberta, talvez afetivo-intelectual, de que a experiência do exílio habita qualquer LGBT, de um modo muito particular. Basta pensar no entorno que nos envolve: uma heteronormatividade que nos reprime cotidianamente porque não supõe a nossa existência. Isso configura um Exílio em grande estilo, porque começa no território do amor e do desejo, portanto uma experiência muito profunda e crucial. A tal ponto que podemos classificá-la como uma vivência diaspórica, pois a comunidade LGBT vive em permanente diáspora dentro do seu próprio país, dentro da sua própria sociedade. Acho que na atualidade nós podemos encontrar fora de nós reflexos da nossa imagem mais do que, por exemplo, no tempo da minha infância e da minha adolescência. Mas ainda hoje temos consciência clara de viver envolvidos por





um grande coeficiente de negação daquilo que somos e daquilo que nos compõe, ou seja, daquilo que gostaríamos de ver como autoimagem. É muito dura a experiência de solidão quando você não se sente representado. A experiência da diáspora negra é muito semelhante e igualmente dolorosa, porque cria a permanente sensação de exclusão. A tua existência configura uma exceção fora da normalidade padronizada que te excluiu.

Essa constatação leva, inevitavelmente, a considerar que o exílio perpassa também a minha obra. Minha vivência do não pertencimento habita minha obra nos mais diferentes aspectos temáticos e até mesmo estilísticos. Obviamente, a literatura tem significados e significantes igualmente fundamentais. Posso dizer que o significante estilístico é um importante reflexo dessa experiência de exílio. O próprio estilo está namorando o exílio porque busca uma forma expressiva para verter o não pertencimento, o que implica uma busca de expressão alheia aos padrões heteronormativizados. Vou me deter mais longamente na minha obra literária, mas também abordarei aspectos da minha obra cinematográfica, pois acho que em ambos os casos há um diálogo direto com essa expressão do exílio. Daí, começo pela minha primeira vocação, que foi a de fazer cinema. Quem leu *Pai, Pai* saberá que num determinado momento dos meus 19 anos sofri uma ruptura com minha parca experiência literária, que só fui retomar quase dez anos depois, durante o período em que vivi no México. Nesse meio tempo, trabalhei com cinema, seja escrevendo roteiros (que ainda hoje nunca deixei de fazer), seja trabalhando em obras alheias, seja dirigindo eu próprio. No meu primeiro filme, *Orgia, ou o homem que deu cria* – que coincidentemente está fazendo 50 anos – é que foi quando vivi a mais pesada experiência





de exílio. Concluído em 1971, a censura do governo militar se negou a fornecer o certificado de filme brasileiro, o que impediu automaticamente sua exibição em qualquer circunstância. Filmado durante a ditadura, não é de estranhar que *Orgia* tenha esse diálogo duro com o exílio, porque a ditadura militar impunha uma vivência duríssima de exílio, que não afligia apenas LGBTs. Todos e todas que estivessem contra aquelas normas morais ditadas por uma política de extrema direita estavam automaticamente lançados à condição de exílio, de exclusão e, naturalmente, de perigo.

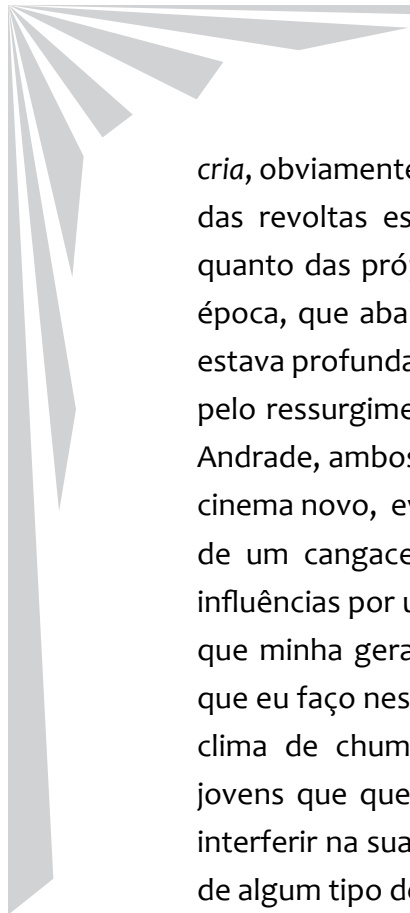
Orgia foi a obra de um rapazinho de 25 anos — minha idade então — que começou a conceber o filme no Marrocos. Eu tinha conseguido uma passagem para o Festival de Leipzig, na Alemanha Oriental, como pagamento pelo meu trabalho de montagem sonora num filme de longa metragem de Iberê Cavalcanti chamado *Um sonho de Vampiro*, em 1969. Botei uma mochila nas costas e viajei para esse festival, levando clandestinamente o meu curta metragem *Contestação*, que eu queria apresentar no Festival de Documentário de Leipzig. Como a Alemanha Oriental se alinhava ao comunismo soviético, meu filme não foi aceito, por ter um forte viés maoísta ligado à revolução cultural, considerada uma heresia pelos soviéticos. Nessa viagem, eu queria conhecer a África. Acho que, como todo adolescente, eu era muito atrevido, até na minha adolescência tardia. Assim, eu me julgava maoísta, muito menos por causa das ideias de Mao Tsé e muito mais por causa dos filmes do Godard, que propagavam uma ideia um bocado romantizada e distorcida do maoísmo. Só mais tarde viemos a saber que se tratava de um regime extremamente repressor e nada libertário, como se vendia. Não havia aquela revolução que repensava a cultura em si, mas uma onda cultural de repressão a propostas e atitudes que





contrariavam as normas estritas do sistema comunista maoísta. Depois de passar por vários países da Europa, na viagem de volta fiz uma parada no Marrocos, pois tinha conhecido um crítico marroquino em Leipzig. Quando fui encontrá-lo na capital Rabat, havia uma carta do Brasil remetida via Roma, onde eu deixara o endereço dele no Marrocos. Eu carregava minha passagem e 10 dólares no bolso, que na época valiam bem mais do que hoje, mas ainda era muito pouco. A carta avisava que eu não voltasse para o Brasil porque a polícia estava me procurando. Fiquei em estado de choque e caí doente, sem entender nada. Tive a felicidade de estar entre marroquinos conhecidos como *pieds-noirs* — apelido com algum sentido pejorativo dado aos franceses de origem marroquina — que me acolheram maravilhosamente, pois eram todos de esquerda e muito receptivos aos cidadãos do Terceiro Mundo. Em Rabat, fiquei hospedado em casa de Ignacio Ramonet (que décadas mais tarde seria o diretor do jornal *Le Monde Diplomatique*). Tive que ficar um mês no Marrocos, aguardando uma resposta do Brasil para saber se poderia voltar. Nesse período, passei quinze dias em Marrakech, numa chácara de pessoas que me convidaram. Com saudade do Brasil, lá comecei a desenvolver o roteiro do *Orgia*. Até finalmente receber carta confirmando que meu nome fora encontrado numa caderneta de alguém que tinha sido preso, mas isso não apresentava maiores problemas. Com felicidade imensa, voltei para o Brasil. Logo que cheguei, finalizei o roteiro de *Orgia*. Era inevitável que o filme implicasse buscar o sentido do Brasil, que eu tinha “perdido” nesse mês de exílio, um país para o qual, aparentemente, eu não poderia mais voltar. Portanto, tratava-se de um questão imperativa, naquele momento: “em que país eu estou, que país é o Brasil?” Daí nasceu *Orgia* ou o homem que deu





cria, obviamente da cabeça de um jovem imbuído tanto do espírito das revoltas estudantis de maio de 1968, que me fascinavam, quanto das próprias vivências sob a ditadura e as resistências da época, que abarcavam vários setores da política e da cultura. Eu estava profundamente influenciado pela eclosão do tropicalismo e pelo ressurgimento do modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, ambos muito presentes no *Orgia*. Aí se incluía também o cinema novo, evidenciado sobretudo na presença do personagem de um cangaceiro. Ao escrever o roteiro, passava todas essas influências por uma máquina de moer carne, resultado da questão que minha geração desesperadamente se perguntava: “O que é que eu faço neste país de ditadores?” A pergunta pesava, naquele clima de chumbo, mesclada a uma melancolia profunda para jovens que queriam dialogar com o seu tempo, pensar o país e interferir na sua história. Nós todos tínhamos na cabeça o projeto de algum tipo de revolução, de transformação. Então, *Orgia* nasce nesse contexto político e, ao mesmo tempo, se complexifica pela consciência crescente da minha homossexualidade. Eu acabara de sair do armário e já experimentara meu primeiro relacionamento amoroso. Além disso, durante as filmagens me apaixonei perdidamente por um dos protagonistas do filme. *Orgia* refletia esse emaranhado todo. Veja-se, por exemplo, a minha preocupação com o racismo no Brasil, como fica evidente na quantidade de personagens negros. Hoje considero surpreendente que esses personagens apareciam em várias situações do filme: coloquei um anjo negro, uma travesti negra, o rei negro do país, um negro com uma cruz nas costas, referência ao peso do racismo neste país, e vários outros personagens menores. A minha travesti negra, sobretudo, implicava um grande sentido de subversão: era uma





Carmen Miranda revisitada e escrachada, declamando poemas ácidos de Oswald de Andrade — interpretada pelo querido Sérgio Bright. Longa vida ao Sérgio, que vive aqui em São Paulo.

Em resumo, o que é *Orgia*? Trata-se de um filme em que os personagens literalmente procuram seu país, que nunca é identificado. Não por acaso, toda a narrativa ocorre em estradas, tanto que eu não precisei de equipamento de iluminação – para o qual, aliás, eu não tinha dinheiro. Filmei tudo no esquema de um por um, sem repetição de tomadas. Para tanto, eu tinha ensaiado os atores durante 15 dias, o que me facilitou resolver toda a filmagem em outros 15 dias. Eu deixava os atores à vontade, inclusive para um certo nível de improviso, já que cada qual conhecia perfeitamente seu personagem. Eu ficava junto à câmera, orientando o enquadramento, a cena e os cortes. Não usávamos zoom, havia realmente uma única lente e eu tive que me virar com mais essa restrição, em vista do orçamento curtíssimo. De qualquer modo, ali se via um grupo de exilados buscando um país. O exílio fica explícito em vários momentos e diferentes circunstâncias. Aí se enquadrava, por exemplo, o personagem do intelectual que se enforca porque não consegue se comunicar com o povo. Sinalizando sua cova, um pano trazia a frase: “Deixa sangrar” — referência ao “Let it bleed” irônico dos Rolling Stones, que eu amava. Aí estava implicada uma crítica severíssima que minha geração fazia, enquanto jovens de esquerda, aos próprios intelectuais de esquerda, sobretudo ao cinema novo, que se queria revolucionário mas se comunicava mais com a crítica internacional do que com o público brasileiro. Depois, o filme mostra gente que mora em beira de estrada, um anjo que cai do céu, o rei do país como cadeirante e no final tudo vai acabar num cemitério, o cemitério de Vila Formosa, o maior





da América Latina — o mesmo onde agora foram enterradas muitas vítimas da pandemia da covid-19. Como não conseguimos autorização para filmar, as filmagens ocorreram clandestinamente. Nós entramos como visitantes e, uma vez lá dentro, os atores vestiram as roupas dos personagens e demos início à orgia, que era uma espécie de loucura generalizada pela presença da morte, naquele imenso emaranhado de túmulos. Enquanto os atores pulavam e gritavam por cima dos túmulos, o cangaceiro grávido tem um filho, uma referência irônica ao *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Esse era um filme que nós amávamos e ao mesmo tempo precisávamos superar, para matar o pai autoritário e ditatorial que Glauber Rocha representava, e dar continuidade à nossa sobrevivência geracional. Em resumo, resultou na primeira experiência de abordar a questão do exílio em minha obra.

Quando realmente parti para o exílio em 1973, só no México fiz as pazes com a literatura, depois de uma briga com um jovem poeta talentoso, mas arrogante. De acordo com minha convicção (ou preconceito), eu lhe bradava que a literatura resultava necessariamente de uma mentira. Hoje não considero essa ideia equivocada, mas havia aí uma questão pessoal intrincada que me levava a uma conclusão discutível. Eu queria sim encontrar algum tipo de verdade na literatura. No entanto, não percebia que a literatura, em geral, é tão mais verdadeira porque “mente” sobre a vida, inventando-a e deturpando. Ou seja, ao ficcionalizar, a literatura reinterpreta, refaz e ressignifica a realidade. Depois dessa descarga emocional com o jovem poeta, ainda no México comecei a escrever meus primeiros contos, que viriam a compor meu primeiro livro, *Testamento de Jônatas deixado a Davi* — e que depois o editor, à minha revelia, resolveu mudar a capa e o título para *Interlúdio*





em São Vicente. Ainda que muita gente tenha dúvida, ao encontrar exemplares nos sebos, ambos são a mesma obra. Tanto quanto esse, a maior parte dos meus livros está esgotada há décadas, de modo que as novas gerações não têm conhecimento da minha literatura. Muitos já não são encontrados sequer em sebos. Por isso eu falo deles com detalhes que possam revelar do que se trata. Nesses meus contos do período mexicano há exemplos claros de presença de exílio. Por exemplo, em “La llorona”, um dos primeiros contos que eu escrevi no México, narro o drama de um índio que precisa levar a mãe para um asilo, ou seja, para o exílio. Como a mãe não sabe que está sendo internada, o filho esconde seu desespero por saber que nunca mais vai vê-la. Foi uma história que ouvi no México, dentre muitas outras. Mas há também histórias que eu vivi, de modo que nesse livro inaugural já está fartamente presente a minha homossexualidade. O primeiro conto que eu escrevi por lá, chamado “Cruel Revelação”, foi exatamente a partir do meu primeiro embate familiar quando tentava sair do armário. A temática explicitamente LGBT pervade vários outros. Em *Troços e destroços*, meu segundo livro de contos, de 1997, destaco um que me dá muita alegria de ter escrito: “Variações sobre um tema de Mozart”, no qual tematizei a ruptura amorosa de um casal de homens. Eu precisava abordar em profundidade minha própria experiência de um final de relacionamento que me marcou com uma cicatriz incurável. Daí, vivo obcecado em descobrir como é que um grande amor se rompe e quais são as circunstâncias que afastam duas pessoas que se amam. Nesse conto, dois rapazes são obrigados a se separar porque um deles precisa trabalhar no exterior. Foi um período em que o Brasil começava a enviar funcionários para multinacionais brasileiras que estavam se implantando em outros países. A cena do conto se





concentra no rapaz de terno e gravata prestes a ir para o aeroporto, tentando consolar o parceiro que está numa cama diante de si, nu, enquanto chora o tempo todo sem conseguir dizer nada. O parceiro que está partindo procura se colocar na posição do outro, para lhe mostrar que seria possível continuar sua vida após a separação. Ele menciona uma das obras mais belas produzidas pelo gênio humano, o “Concerto para clarineta do Mozart”, que os dois ouviam juntos no começo do relacionamento e se tornou símbolo do seu amor. Então, o que está partindo lhe diz: “Quando você tiver saudade, ouça o concerto para clarineta do Mozart e lembre do nosso amor”. Tomei dois anos escrevendo esse conto, até amadurecer de modo aceitável a expressão do exílio amoroso.

A temática do desejo homossexual está presente em várias outras narrativas curtas, em geral confrontado com a vivência do exílio amoroso. Destaco “Testamento de Jônatas deixado a Davi”, conto que dá título ao meu primeiro livro, cuja temática do amor cristão eu desenvolveria mais tarde no romance *Em nome do desejo*. “Tempos de Elvira Madigan” é outro conto de teor delicado, também enfocando o tema da perda num contexto homoerótico. Aprofundei a vivência da exclusão em “Sobreviventes”, um conto muito duro, em que eu abordo aquele exílio sexual que leva ao suicídio — a partir de um fato real que acompanhei de perto e me levou a encarar pela primeira vez esse tema em minha literatura. Destaco ainda “Interlúdio em São Vicente”, um conto que mescla sexualidade e política, ao narrar a fuga de um homem do Brasil, durante a ditadura. Chegando num país vizinho, ele precisa dividir a cama com um índio a quem pede um abraço e, nessa inauguração do seu exílio, consegue pela primeira vez trocar afeto legítimo com outro homem. Considero um conto muito delicado, que alguém certa vez quis filmar e não





foi adiante. A partir do encontro que eu tive com um rapaz numa Bogotá gelada, escrevi o conto “Reminiscências da diáspora”, em que tentei captar o encantamento sentido na vida colombiana e suas semelhanças com a cultura da festa que temos no Brasil.

Também existem os contos explicitamente políticos, em que abordo o período da ditadura mesclado a referências homossexuais, como por exemplo em “Réquiem” e “A China está longe”, que faz uma referência ao filme *La Cina è vicina*, de Marco Bellocchio, abordando o desencanto ante a descoberta de que aquilo que nós queríamos como revolução não era bem aquilo que se realizou no Brasil. No final do conto, fiz essa dedicatória: “Bem ou mal, minha geração cumpriu um papel na Geleia Geral. Mesmo confundida, estive ali presente levando adiante a bola — da História? É dela que eu me lembro ao escrever este conto”. Há ainda os contos que eu classifico como explicitamente exilados, porque falam de uma outra realidade inatingível que nos rodeia, no subtexto da realidade. É o caso de “Dois corpos que caem”, mais conhecido porque compõem a antologia dos *Cem melhores Contos Brasileiros do século 20*. Nele, dois caras se atiram do alto do edifício Itália para se matar e se encontram no caminho, passando a conversar num viés totalmente surrealista. Aí abordei uma questão muito pertinente em nossas vidas: o mistério no qual estamos envolvidos, que é a própria vida, cheia de desvãos obscuros, a partir de nossa subjetividade, esse maior dos mistérios a ser decifrado.

Mesmo no segundo livro, *Troços e destroços*, constam muitos contos que escrevi durante a ditadura e só publiquei mais tarde. Há um conto de exílio extremo, como aquele “No princípio, Cuzco”, em que abordo minha passagem por Cuzco e o abismo que confrontei no topo de uma monte coroado por ruínas incaicas. Ao me ver diante





do abismo e a possibilidade da morte, fiz a escolha pela vida, ainda que itinerante, ainda que periclitante. Foi um momento de guinada interior que ocorreu quando saí do Brasil em 1973, para um exílio de três anos entre México e Califórnia. Foi quando atingi meu objetivo deliberado, que era justamente morar em Berkeley, cidade onde tinham ocorrido as grandes revoltas estudantis, e que se tornara um caldeirão de novas ideias para nosso tempo. Agradeço imensamente a intuição de me instalar em Berkeley, onde fiz descobertas fundamentais para minha vida, inclusive toda a gama de possíveis lutas pelos meus direitos enquanto LGBT.

Não posso esquecer *Em nome do desejo*, meu primeiro romance publicado, na verdade o segundo que escrevi. Trata-se de uma obra de exílio no sentido de buscar o espaço devido ao gozo erótico em nossas vidas, para equacionar a relação entre o lugar da carne e o lugar do sagrado, experiência que vivi profundamente nos meus anos de seminários. No romance, abordo a descoberta amorosa de um seminarista adolescente que se apaixona por um colega e busca aí um viés místico da vivência cristã no próprio âmbito do amor carnal. Cria-se então um beco sem saída, pela aversão do cristianismo ao corpo que goza, pois a proposta do amor cristão está fechada dentro de uma camisa-de-força. Esse adolescente apaixonado não entende a barreira estabelecida em que só é possível amar até certo ponto, ao contrário da amplidão do mandamento fundacional da cristandade, que é “amai-vos uns aos outros” — sem impor limitações. Não por acaso, o romance foi todo escrito em forma de perguntas e respostas, mimetizando a estrutura do catecismo católico, utilizado obrigatoriamente, décadas atrás, para adolescentes que faziam o curso de evangelização antes da primeira comunhão.





Eu deveria abordar com detalhes *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, mas deixo essa tarefa para o Fábio Figueiredo Camargo, que recentemente escreveu um belíssimo ensaio a respeito. Ouso dizer que *Melinha Marchiotti* é, dentre meus romances, aquele que escrevi com mais liberdade, sem medo de atropelar regras nem fronteiras. Na verdade, foi o primeiro que escrevi, mas só consegui publicar anos depois — por recusa de dez editoras. Era volumoso e trazia experimentações tanto na linguagem quanto na estrutura, além de ser totalmente disruptivo, ao misturar ficção com realidade. De fato, inseri no romance trechos dos meus diários sobre sua feitura, misturados com histórias ficcionais dos personagens. Como se não bastasse, criei cartas apócrifas de figuras históricas, então tem Thomas Mann discutindo minha personagem em carta para Freud, e há troca de carta entre Dostoievski e Bakunin no mesmo sentido, entre outros. Acima de tudo, o romance é profundamente homossexualizado e carnal, ao relatar a história de amor entre dois homens, um deles o escritor ficcional que está escrevendo um romance em que tenta descobrir como seria sua eventual personagem Melinha Marchiotti. Portanto, existe um romance dentro do romance, que acontece em torno dessa busca, dessas vagas notícias de Melinha Marchiotti, entremeadas com escapadas aos meus diários, reflexões sobre arte e relatos de agruras do processo de escrita. Mas o fator que mais assustou as editoras foi certamente a maneira deslavada com que abordo o erotismo homossexual. Por exemplo, há um capítulo inteiro que se passa dentro de uma sauna guei, no qual uso mais de 200 sinônimos populares de caralho, coletados através de uma pesquisa informal. Com isso eu queria homenagear o escritor cubano José Lezama Lima (também meu personagem), que teve seu romance *Paradiso*





censurado em Cuba por apresentar 12 sinônimos de pinto. Por sua homossexualidade, Lezama teve muitos problemas no período da revolução cubana, quando homossexuais eram mandados para campos de trabalho forçado, que o governo chamava eufemisticamente de “campos de reeducação”.

Depois de *Melinha Marchiotti*, publiquei em 1992 *O livro do avesso*, um romance de caráter deliberadamente ensaístico, enraizado na minha experiência de exílio existencial, ao me confrontar com a morte. A ideia começou quando fui fazer um período de análise terapêutica para pensar e discutir a questão da morte, que me era crucial, no auge da pandemia da Aids. Eu não queria ter medo de algo que fazia parte da minha vida, precisava entender melhor essa realidade tão assustadora e tão incontornável. No período da terapia, comecei a escrever justamente esse romance *O livro do Avesso*, que tem duas narrativas subsequentes e entremeadas: uma primeira vai até a metade do volume, constituindo um falso romance policial em torno das peripécias de um poeta fracassado que não consegue escrever o final de um poema por ele julgado sua obra-prima. Para ler a segunda narrativa, o volume precisa ser virado ao contrário e se torna *O avesso do livro*, quando então o protagonista da primeira parte, chamado Orozimbo, toma o poder e passa a escrever o seu romance dentro do meu romance — e me torna seu personagem. Eu queria abordar assim a questão identitária, no sentido de contestar as fronteiras entre subjetividade e alteridade, algo que eu já fizera até certo ponto em *Vagas Notícias de Melinha Marchiotti* e queria aprofundar aqui. A questão começava pelo fato de introduzir o protagonista ficcional como segundo autor, e se desdobrava até atingir os limites entre vida e morte, metaforizadas na diferença entre autoria e plágio, em termos criativos. Orozimbo





se considerava humilhado na primeira parte do romance e se vingava me acusando, na segunda parte, de ter escrito o livro à base de plágios recorrentes. De fato, eu estava experimentando a releitura de vários autores, em literatura e até em cinema. No final, Orozimbo descobre que todos os autores por ele convocados para o meu julgamento admitem que plagiavam.

Depois de pronto o romance, eu quis escrever uma pequena introdução, para explicar que tinha mergulhado no mais fundo de mim para escrever o que escrevera. Quando me dei conta do que tinha escrito, fiquei chocado, pois eu expressara o oposto do que pretendia: que no mais profundo de mim encontrei o Outro. Significava um paradoxo: meu Eu mais genuíno era um Estranho. Ora, brotava aí a consciência do meu exílio basilar, que apontava ao mesmo tempo para o motivo imediato da minha terapia: a consciência da morte como o grande exílio. Então o plágio de que eu poderia ser acusado na verdade implicava uma reelaboração da morte, ou seja, um diálogo com esse Outro absoluto que, presente dentro de mim, “matava” o meu Eu, pela negação. Assim também, a literatura e a arte já embutem o Outro no seu âmago, ou seja: todos os nossos grandes amores estéticos, os livros que lemos, os autores que nos povoaram e ensinaram. Tudo isso forma um amálgama absolutamente caótico de influências, que constituem quase uma continuidade das obras que nós amamos. Então, isso que o meu personagem Orozimbo chamava de plágio pervade simplesmente a própria história da arte. Quer dizer, na própria autoria literária está embutido o Outro, o que transforma a literatura em obra do exílio. Para ser mais preciso, eu deveria dizer que toda obra de arte é necessariamente uma produção em exílio, pois nada é inventado, já que nós estamos sempre envolvidos numa corrente criativa entre inúmeras autorias que nos precederam. Como eu





propus no romance *Ana em Veneza*, trata-se da bandeira rubra-rubra da Poesia que passa de mão em mão através dos séculos, com absoluta naturalidade. Por essa viagem interior, considero a experiência do *Livro do Avesso* crucial para mim.

(O professor Luiz Morando faz uma pergunta: “João, em *Devassos no paraíso*, você afirma que retornou ao Brasil, em 1976, como ‘um ser profundamente híbrido’. A *hybris* é uma referência à desmedida, ao desafio, ao excesso. Como você poderia relacionar esse ser híbrido à experiência do exílio presente em sua obra?”)

Resposta ao Luiz: Acho que o exílio é híbrido por si mesmo, no sentido de abrir caminho para identidades sem foco, que devem se definir a partir do zero. E digo que o exílio brasileiro é ainda mais híbrido. Na parede do meu escritório, tenho o cartaz do lançamento de *Ana em Veneza* para a edição alemã, onde se lê uma frase que eu disse numa entrevista e a minha Editora traduziu para inserir na divulgação: “Der Brasilianer trägt das Exil im Herzen” (“O brasileiro traz o exílio no coração”). Não apenas porque nós somamos vários povos diaspóricos. Ainda quando a gente tenha vindo, por exemplo, da Europa, trata-se sempre de uma diáspora de imigrantes, essa mesma diáspora presente desde a própria invasão do Brasil pelos colonizadores. No caso dos indígenas, enquanto autóctones assediados, eles têm uma experiência de exílio na sua própria terra. Sem falar da comunidade afro, por exemplo, com uma experiência de exílio em vários sentidos, sobretudo por envolver a escravização. A própria religiosidade afro-brasileira é uma religiosidade de exílio, inclusive atualmente, quando sofre ataques de fanáticos neo-pentecostais. Então, nós temos uma pátria ou mátria que se aproxima da madrasta má, ao invés da mãe zelosa. O Brasil é uma nação madrasta, porque trata os seus filhos e filhas





como se fossem bastardos, e não lhe pertencessem. Ora, quem define o Brasil são suas elites que se comportam como proprietárias do país, tal como sempre se comportaram, e continuarão tendo uma atuação hegemônica perversa. São elites que têm como objetivo perpetuar seus privilégios às custas do futuro da nação. Com seu desprezo pelas populações periféricas, excluídas e mais vulneráveis, o governo Jair Bolsonaro nos proporciona um exemplo acabado, pois sua existência resulta das contradições desse país partido em pedaços. Bolsonaro é a expressão mais acabada de um Brasil em estado permanente de exílio, em descompasso consigo mesmo. O atual presidente e seu séquito envenenado e venenoso estão nos ensinando que a realidade brasileira é muito mais complexa do que julgávamos, fechados em nossa bolha bem-pensante... Como nós de esquerda muitas vezes conseguimos ser bastante arrogantes, tendemos a pensar que o Brasil de fato somos nós e gira ao nosso redor. Achamos que somos donos da verdade e como tal definimos a realidade. De repente nos damos conta que, tal como o fascismo bolsonariano, nós também podemos ter uma vivência negacionista da realidade. Descobrir isso é uma preciosidade sem preço. Bolsonaro está nos dando de presente, à revelia de si mesmo, a revelação de um país que procurávamos esquecer. Então, acho que, diante dessa constatação dolorosa mas reveladora, nós não temos que nos entregar automaticamente à desesperança. É fácil? Não, é horrível e assustador, mas em tais condições de autoritarismo nós somos obrigados a buscar aquilo que mais precisamos, que é uma coisa sem preço chamada esperança. Talvez seja a grande força de quem está à margem: resistir para sobreviver. As populações mais vulneráveis, aquelas exiladas nas margens do país, elas estão sendo treinadas para encontrar a esperança. Nós só vamos sobreviver





porque passamos a ter consciência da esperança que nos habita, e que vai se revelando profeticamente nesses momentos em que somos treinados para resistir. Eu acho que neste período abominável do bolsonarismo que nos cerca, estamos sendo treinados para ser melhores do que éramos, com a esperança colada na nossa testa. Temos aí mais uma comprovação da nossa capacidade de criar, em todos os sentidos, sejam ideias, sejam mundos. Se os bolsonaristas nasceram para destruir, nós fomos feitos para criar. Eles destroem o que criamos, nós criamos de novo, e criamos de novo e criamos de novo, porque tal é a nossa função. Somos pessoas aptas a inventar a si mesmas. E isso é válido especialmente para nós LGBTQs. Historicamente, circunstâncias repressivas e excludentes nos levaram a inventar nossas famílias. Não por acaso, adquirimos a capacidade especial de fazer amigos e amigas, porque a nossa solidão sempre esteve muito presente diante do nosso nariz. Então nós aprendemos a buscar a fraternidade e a solidariedade, inventando novas famílias. É assim que inventamos também a nossa esperança. Ela está enraizada em nós, porque brota do nosso amor e do nosso desejo que vieram resistindo há séculos para sobreviver. E resistir talvez seja a maneira mais adequada de embasar a esperança. Se a gente não abrir caminhos de sobrevivência, não haverá possibilidade de ter esperança. Há um diálogo constante entre a necessidade de buscar a esperança e a própria existência da esperança, e todas as etapas desse processo envolvem a sobrevivência, como um círculo virtuoso em que a sobrevivência está embutida na esperança. Em resumo, tudo começa por acreditar profundamente em nossa capacidade de criar esperança. Tentar a esperança já implica viver a esperança.







SOBRE AUTORES

GIOVANNA DEALTRY

Giovanna Dealtry é Doutora em Estudos Literários pela PUC-Rio e professora do Instituto de Letras da UERJ. Publicou, entre outros, os livros *No fio da navalha - malandragem na literatura e samba* (Editora Malê) e *Clara Nunes - Guerreira* (Editora Cobogó). É co-organizadora do volume *Outros modernismos no Brasil - 1870-1930* (Ed. Zouk) e tem publicado diversos artigos e capítulos de livro na áreas vinculadas às relações entre cultura, literatura brasileira e experiência urbana. Integra o grupo de pesquisas do Laboratório de Estudos da *Belle Époque* (CNPq - UERJ).

IVAN MARCOS RIBEIRO

Formado em Letras pela Unesp - Campus de Assis, com Mestrado e Doutorado em Letras pela mesma Universidade. É professor Titular (Nível E1) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Trabalha com os temas Estudos de Intermidialidade, Literatura Comparada, Teoria da Literatura, Língua inglesa e Literaturas de língua inglesa. É professor permanente do quadro docente do PPGELIT – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU, onde ministra disciplinas de Literatura Comparada, Estudos Interartes/Intermídia, e orienta trabalhos nessas áreas. Membro da ANPOLL - Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, vinculado ao Grupo de Trabalho Intermidialidade: Literaturas, Artes e Mídias.

RENATA PIMENTEL

Renata Pimentel nasceu no Recife, desde 2010 é docente no departamento de letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na sede do Recife, mas atua como professora há mais de trinta anos, tendo atuado também no ensino fundamental e médio. É graduada em letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Fez mestrado e doutorado em teoria da literatura, também pela UFPE. É escritora, dramaturga, curadora em artes, roteirista e cineasta e criadora-intérprete com formação em dança e teatro.

DJALMA THÜRLER

Djalma Thürler é doutor em Literatura Comparada, membro do GT Arte y Política da CLACSO e especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona (Itaú Cultura/ESP). É diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFBA.

LUIS ALBERTO BRANDÃO

Luis Alberto Brandão é professor titular da Faculdade de Letras da UFMG, pesquisador do CNPq e da Fapemig e escritor premiado. Entre suas publicações, estão os livros *Teorias do espaço literário* (Perspectiva), *Canção de amor para João Gilberto Noll* (Relicário), *Tablados: livro de livros* (7Letras), *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (Fale/UFMG), *Saber de pedra: o livro das estátuas* (Autêntica), *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional* (Lamparina), *Chuva de letras e Manhã do Brasil* (ambos pela Scipione).



MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

É professora titular do Departamento de Artes, curso de Música, da Universidade Estadual de Montes Claros na qual trabalha desde o ano 2000. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em piano (1990); Letras (1994); Educação Artística com habilitação em Canto (1997). Pós-graduação lato sensu em Educação Artística (1992); pós-graduação em Educação Musical (2009); Mestra em Estudos Literários- Unimontes (2014); Doutora em Estudos Literários - Universidade Federal de Uberlândia (2020). Teve seu primeiro livro publicado em 2020 cujo título é: *A Sinfonia do corpo: análise de Acenos e afagos de João Gilberto Noll* pela Editora Appris.

PAULO CÉSAR GARCÍA

Paulo César García é doutor em literatura (UFSC). Professor titular pleno da Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Linguística, Literatura e Artes, Campus II Alagoinhas-BA do curso de graduação em Letras e da Pós-graduação em Crítica Cultural

SANDRO ORNELLAS

Sandro Ornellas (1971) nasceu em Brasília-DF e mora em Salvador-BA. É professor de literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Publicou alguns livros: *Dói-me este mundo de violentas esperanças* (2021), *Em obras* (2019), *Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação em literaturas de língua portuguesa* (2015), *Formas de cair* (2011), *Trabalhos do corpo* (2007), *Simulações* (1998).



FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários. Possui doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cumpriu estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi coordenador do GT Homocultura e Linguagens da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). *Autor de A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis (O Sexo da Palavra, 2020); A vida suspensa (Scriptum, 2014); e Escrever o pai é escrever-se (O Sexo da Palavra, 2021).*

SAMUEL LIMA DA SILVA

Possui Mestrado (2014), Doutorado (2019) e Pós-doutorado (PNPD-CAPES - 2021) em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Mato Grosso - UNEMAT. Realizou estágio (Doutorado-sanduíche - CAPES) no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em Portugal. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Organizou, dentre outros trabalhos, os livros; *Dissidências de gênero e sexualidade: percepções da crítica literária brasileira;* (Editora Devires/2021); *Trânsitos Literários: abordagens sobre o romance moderno;* (Editora UNEMAT/2019) e; *Dissidências de gênero e sexualidade: dizeres e silêncios;* (Editora Devires/2022, no prelo). Pesquisa



sobre: (homo)erotismo e literatura; romance brasileiro contemporâneo; representações do corpo/desejo/identidades/subalternidades na literatura; e, intersecções estético-temáticas entre margem e cânone literário. Admirador da literatura de Trevisan, desenvolveu Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado estudando a prosa do autor.

MARCUS ANTÔNIO ASSIS LIMA

Marcus Antônio Assis Lima é o atual Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL). É Professor Titular, dedicação exclusiva, vinculado ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Realizou estágio pós-doutoral em Media & Communications, entre abril de 2013 a março de 2014, no Goldsmiths College/University of London, com bolsa CAPES. Concluiu o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais em 2008 (Linha de Pesquisa: Análise do Texto e do Discurso) e o mestrado em Comunicação e Sociabilidade, pela mesma Universidade, em 2000; graduou-se em Jornalismo em 1991. Foi coordenador do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo (NPJor/DFCH) e interga o Grupo de Pesquisa em Práticas, Escritas e Narrativas (GPPEN/DELL). Foi membro da Câmara Básica de Assessoramento Técnico na Área de Ciências Sociais Aplicadas da FAPESB e do Comitê de Iniciação Científica da PPG/UESB. Foi Coordenador da Área de Comunicação (DFCH/UESB), entre 2007 e 2011, e diretor sindical da ADUSB (2008-2012).



LUIZ MORANDO

Luiz Morando é licenciado em Letras, Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Ministrou aulas de Literatura Brasileira por 21 anos. Atualmente, é revisor de textos. Desde 2002, desenvolve pesquisa sistemática, autônoma e independente de resgate da memória LGBTQIA+ de Belo Horizonte. É autor dos livros *Paraíso das Maravilhas: uma história do Crime do Parque* (2008, Fino Traço), *Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte* (2020, O Sexo da Palavra) e de diversos artigos publicados em periódicos acadêmicos e livros. Cofundador do Museu Bajubá (www.museubajuba.org), que busca a preservação da memória dos territórios de resistência e sociabilidade LGBTI+.

JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

João Silvério Trevisan é escritor de literatura ficcional, ensaística e infanto-juvenil, cineasta/roteirista de cinema, dramaturgo, palestrante e coordenador de oficinas literárias. Tem 13 livros publicados, entre ensaios, romances e contos. Suas mais recentes publicações incluem o romance *A Idade De Ouro Do Brasil* (Ed. Alfaguara, 2019), a 2ª edição ampliada e atualizada do ensaio multidisciplinar *Seis Balas Num Buraco Só* (Ed. Objetiva, 2021) e a reedição do romance *Vagas Notícias De Melinha Marchiotti* (Ed. Record, 2022).









Use o QRCode acima para acessar a playlist com os vídeos do Colóquio *Sob o signo de João* em nosso canal do YouTube







Este livro foi produzido nas famílias tipográficas
Candara e Bahnschrift, impresso em papel Avena
90gr e capa em Cartão Triplex 300gr.
Enquanto este livro era enviado à gráfica, o Brasil
dava início ao primeiro ano do terceiro mandato de
Luiz Inácio Lula da Silva, na tentativa de reconstruir
um país destruído pelas ideias retrógradas de
milicanos evangélicos.



o sexo da
PALAVRA

osexodapalavra.com
osexodapalavra@gmail.com







