

A revolução pelos sentidos:

traços surrealistas em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll

Miguel Heitor Braga Vieira

Doutorando em Estudos Literários pelo PPG/UEL. Professor do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP – campus de Cornélio Procópio)

ABSTRACT RESUMO RESUMEN ABSTRACT

- | | |
|-----------------|---|
| resumo | <p>Este trabalho tem como objetivo relacionar a obra <i>A fúria do corpo</i> (1981), de João Gilberto Noll, com concepções que remetam a uma escrita surrealista, indo além das ideias comuns da estética vanguardista proposta por André Breton e seus seguidores.</p> <p>Palavras-chave: João Gilberto Noll; escrita surrealista; literatura brasileira; ficção.</p> |
| abstract | <p>This paper intends to relate the João Gilberto Noll's work <i>A fúria do corpo</i> (1981), to some conceptions of a surrealistic writing, avoiding the common ideas presented in the surrealistic movement as purposed by André Breton and his followers.</p> <p>Keywords: João Gilberto Noll; surrealistic writing; brazilian literature, novel.</p> |
| resumen | <p>Este artículo tiene la intención de relacionar la obra <i>A fúria do corpo</i> (1981), de João Gilberto Noll, a los conceptos presentados por la vanguardia surrealista de André Breton, sin embargo huyendo de las ideas ordinarias acerca de esta estética.</p> <p>Palabras-clave: João Gilberto Noll; escrita surrealista; literatura brasileña; ficción.</p> |

Cara imaginação, o que eu amo, sobretudo em você, é que você não perdoa.
(ANDRÉ BRETON, "Manifesto do Surrealismo", 1924)

E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo.
(JOÃO GILBERTO NOLL, *A fúria do corpo*)

O uso representativo do corpo como dispositivo contestador da ordem social estabelecida nos diversos momentos históricos é caso recorrente nas artes, em especial na literatura. Poderíamos alargar a perspectiva e pensar ser o caso não só da literatura de nosso país, mas da prática literária de diversas localidades, principalmente em momentos de crise. No século XX, o Surrealismo, último dos grandes movimentos históricos de vanguarda que ajudaram a consolidar a Arte Modernista, foi erigido como uma revolta contra os valores burgueses, assim como o fora o Dadaísmo (ao qual a maioria dos então surrealistas eram ligados). Porém, ao invés da proposta de demolição de todas as estruturas artísticas do movimento capitaneado por Tristan Tzara, a presença surrealista visava a uma renovação do conceito tradicional de obra de arte de acordo com a sociedade que a delineava. Procurava também promover a crítica da instituição arte (através de uma autocrítica) utilizando, para tanto, elementos de choque que pudessem abalar certezas e razões assentadas até então. Os representantes do Surrealismo, sobretudo francês, valeram-se de diversos estratagemas apresentados em suas revistas, manifestos (principalmente os de 1924 e de 1930), publicação de livros (como *Nadja*, de André Breton, em 1928), apresentações e intervenções das artes plásticas ou teatro. Embora não fossem novidade, os temas presentes no movimento frequentemente tomavam a realidade como algo a ser duvidado e questionado, sendo que esse se tornaria seu principal lema de ação: o de sondar indícios de realidades outras, paralelas ou além da vivida pelo homem comum e pudessem proporcionar sua liberdade total através do sonho. A seguir esse projeto, o corpo passou a ser o mais propício campo de testes e de pesquisa para a arte e pensamento surrealistas.

Na literatura, encontraram seus predecessores e irmãos de sangue em nomes variados: Sade (1740-1814), Nerval (1808-1855), Baudelaire (1821-1867), Lautréamont (1846-1870), Rimbaud (1854-1891), Bataille (1897-1962), dentre vários outros, como bem indica Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*:

os surrealistas redescobriam escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no marxismo. Além disso, ambos os movimentos [surrealismo e expressionismo] buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí

a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade (TELES, 1997, p. 170).

A busca pelo homem em essência levou-nos a elaborar planos de ação para descortinar a realidade, desnudá-la das amarras sociais. Concomitantemente a isso, gostos e apreços são solidificados dentro do grupo, bem como rejeições e policiamentos (não entraremos no mérito de discussão das próprias contradições dos “homens do surrealismo francês”, principalmente André Breton, no que diz respeito ao seu conservadorismo, pudicícia e controle enérgico dos rumos do movimento e também daqueles que a ele aderiam). Entretanto, Maurice Nadeau, em *História do Surrealismo*, apresenta os passos dos primeiros anos do Movimento Surrealista:

Não possuem doutrina, mas alguns valores que brandem como bandeiras: a onipotência do inconsciente e de suas manifestações: o sonho, a escrita automática e, portanto, a destruição da lógica e de tudo o que nela se apóia. Destruição também da religião, da moral, da família, camisas-de-força que impedem que o homem viva segundo o seu desejo (NADEAU, 1985, p. 63).

O que se era de esperar, mas que acabou não se confirmando, foi a supremacia da arte literária no Surrealismo. Contrário a isso, é notório o domínio das artes plásticas. A esse respeito, Massaud Moisés comenta:

Erigindo a revolta, a indignação, a irreverência, o gratuito absoluto, a serviço de uma desejada emancipação do ser humano, como o seu lema fundamental, e o livramento integral da imaginação como a sua meta principal, o Surrealismo parecia mais adequado à Literatura que às artes plásticas (MOISÉS, 1999, p. 487).

Contudo, a reverberação que encontramos em obras literárias, no cinema (ex: Luis Buñuel), no teatro (ex: Antonin Artaud) e em diversas manifestações artísticas é ampla. Assim, torna-se tarefa árdua conseguir delinear os contornos de uma arte puramente surrealista, restando-nos o trabalho de perquirir traços e marcas que possam ser relacionados com suas ideias e realizações. Em “André Breton ou a busca do início” (presente em *Signos em rotação*), o poeta mexicano Octavio Paz diz: “A vontade surrealista de apagar as fronteiras entre a arte e a vida não é nova; são novos os termos em que se expressou e é novo o significado de sua ação” (PAZ, 1976, p. 228). Acaso objetivo, automatismo, escrita automática são representativos do léxico de Breton e seus companheiros, mas de alguma maneira já eram percebidos e executados mesmo por aqueles que elencamos como seus predecessores. Talvez a diferença surja no esforço conjunto de instaurar uma revolta geral contra os mecanismos de coerção social que oprimem o homem moderno. No mesmo texto, Paz já observara: “o surrealismo é um movimento de liberação total, não uma escola po-

ética” (PAZ, 1976, p. 224). Contudo, nos são dados alguns rudimentos analíticos para reconhecermos obras que possam, de alguma forma, se aproximar de uma direção libertária na vida e na arte.

Por sua vez, em 1949, o autor argentino Julio Cortázar escreveu um curto texto – cujo título, “Um cadáver com vida”, fazia clara referência ao jogo surrealista do “cadáver esquisito” – em que comenta a falsa ideia de um movimento paralisado, projetado no tempo de maneira rígida, ou seja, o movimento surrealista como algo terminado. Inicia seu texto, inclusive, criticando duramente a *História do surrealismo*, de Maurice Nadeau, que, acredita, só teria valor de exumação. Dessa maneira, fala aos desavisados, que acreditam estar o surrealismo encaixotado e pronto para ser enterrado na tumba junto aos movimentos vanguardistas do século XX:

O que ali jaz, comportadinho e bem arrumado, nada mais é que a pele brilhante e falsa da cobra, a literatura do surrealismo (que é antiliterário) e as artes do surrealismo (que as atravessa como um relâmpago por um pedaço de manteiga, com as previsíveis consequências) (CORTÁZAR, 1999, p. 167).

Pois então constatamos, inicialmente: os anseios surrealistas não eram novidade, mas apenas seus termos e suas propostas; sua principal intenção era a liberdade; a ideia de esse movimento histórico de vanguarda estar morto, ou ao menos definhando, é falsa e engana quem não quer reconhecê-lo como postura radical diante da literatura e da arte. Nesse sentido, procuramos aqui comentar alguns aspectos que possam levar a uma interpretação de um romance da literatura contemporânea brasileira como um texto que se vale de alguns pressupostos tidos como surrealistas.

A fúria do corpo (1981) foi o segundo livro publicado pelo escritor gaúcho João Gilberto Noll (1946), dono hoje de uma já vasta bibliografia de contos, novelas e romances, tendo divulgado sua mais recente obra, *Acenos e afagos*, em 2008. É um autor reconhecido pela crítica – acadêmica ou não – como um dos grandes nomes da literatura contemporânea brasileira, justamente por conseguir aliar um rigor formal que lhe imputa uma voz inconfundível a uma constância de publicação coerente com essa voz conquistada.

Como nossa preocupação exclusiva não é a de classificação, trataremos desse livro, conforme a tipificação em gêneros, como romance, que muitas obras de nosso tempo refutam através dos procedimentos estilísticos utilizados. O enredo apresentado na narrativa é simples e pode ser depreendido do próprio narrador que, nas primeiras páginas, anuncia:

aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não termos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso: vem e não traz

nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenehe da mais funda decisão, passos de guerreira pobre, renunciando ao pouso imediato, caminhando comigo como quem se conduz ao cativo de ouro, entrando pelas ruas de Copacabana como quem se dirige ao Reino, sei que essa mulher me trairá e eu a ela antes que o galo desperte, e cante, sei que essa mulher não perdoará nenhuma fraqueza em mim, sei que o nosso amor se plasmará com uma dor que nosso organismo ainda não conheceu, sei que nossos fracassos mais escandalosamente anônimos não conhecerão alento senão de suas graves feridas, sei que nossa separação doerá como um crime, sei que me perderei no seio dela, só o nosso amor incrustado nessa desolação fermentará a cada dia mais o seu encanto e nada nos faltará (NOLL, 1989, p. 10).

Ou seja, somos suspensos em tempo e espaço a observar esse casal deambulando pela cidade do Rio de Janeiro, despojados de tudo e de todos, muitas vezes como mendigos, numa época que pode ser reconhecida, conforme a representação temporal dada na narrativa, como a da ditadura no Brasil (fins dos anos 1970, provavelmente). No trecho citado já podemos ter ideia do fluxo verbal audacioso que carregará toda a história dos dois, marcada especialmente por um apego ao sexo desenfreado e delirante, pelas sensações e sentimentos à flor da pele (amor, ódio, desejo, repulsa) de um pelo outro, violência, penúria, exaltação, êxtase, afronta, transgressão.

A obra de João Gilberto Noll parece, em certa medida, dividir-se em dois grandes blocos de ajustamento de linguagem: aquele representado pelo romance *A fúria do corpo* e talvez seu mais recente livro, *Acenos e afagos* (de notação barroca, em jorro, nervosa, elétrica) e seus outros contos e novelas (com aspecto linguístico mais seco, contido, duro). Possivelmente, o romance *Harmada* (1993) situa sua produção entre esses dois polos, sendo seu divisor de águas. O que transparece, entretanto, em seus escritos é a crueza de uma visão do humano e da realidade hipnótica que, aqui, pretendemos verificar como uma escrita que traz marcas do surrealismo, no sentido mais lato que o termo possa agremiar. Não o surrealismo experimental, no sentido apenas de escritura automática, automatismo psíquico, montagem e colagem analisados exteriormente ou tentativas muitas vezes frustradas de conhecimento além da realidade concreta, e sim da representação do sujeito e sua conformação romanesca, de sua linguagem, de sua revolta, do desejo, do amor, da liberdade, temas, enfim, caros ao programa de Breton, de outros autores e artistas.

Na realidade, essa sugestão de apontamentos acerca de uma possibilidade de se compreender *A fúria do corpo* como romance de tendência surrealista surgiu durante a leitura de um ensaio de Silviano Santiago intitulado "O Evangelho segundo João", disponível em *Nas malhas da letra* (2002). Nesse texto crítico, após fazer a caracterização do romance quanto ao seu estilo e temática, verificar a presença do religioso e do sagrado (conjugados indelevelmente ao profano e escatológico), Santiago centra-se na observação da linguagem do ro-

mance, de caráter barroco, litúrgico, não-racional. Linguagem essa que acompanha as errâncias dos dois personagens pela cidade do Rio de Janeiro, retratada como uma metrópole convulsa e desfigurada. Segundo o crítico, trata-se de uma obra que apresenta uma “grafia porosa”: “A grafia porosa é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites” (SANTIAGO, 2002, p. 77-78). Mais adiante, a apenas algumas linhas, conclui seu raciocínio e o ensaio de maneira insinuante: “O erotismo repousa no poro do corpo: merda e palavra. Uma grafia ficcional porosa que, pelo seu angustioso percurso sexual e seu borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista” (SANTIAGO, 2002, p. 78). Sentimos que o desfecho do ensaio de alguma maneira é um trajeto sugerido para revisarmos essa obra de Noll considerando recursos e pensamentos, se não originários, ao menos consolidados e nomeados durante os anos de criação e desenvolvimento do Surrealismo francês. É a partir da linguagem, da frase, dos rompantes dos enunciados de *A fúria do corpo* que se parte para uma abordagem da forma e do conteúdo que podem remeter, portanto, a uma escrita surrealista.

O narrador em primeira pessoa do livro não se nomeia. Esquiva-se de toda forma a apresentar seu nome: “Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento” (NOLL, 1989, p. 9). Rejeita seu passado e um provável futuro, deixando-se guiar pela Cidade, portadora dos enigmas a serem decifrados (“O passado não existe. Muito menos o futuro. Temos apenas esse momento entre nós dois”, NOLL, 1989, p. 97). Já a mulher que o acompanha (ou será ele a acompanhar?), sua amante, namorada, não se sabe ao certo, é batizada e consagrada com um novo nome: Afrodite. Designação que remete tanto à deusa mitológica grega do Amor e da Beleza (Vênus, para os romanos) quanto também faz lembrar a figura enigmática e libertária de Nadja, no livro homônimo de André Breton, guia espiritual e carnal do sujeito despejado na Cidade.

Nos serpenteamentos, os dois sobrevivem à custa do corpo. Afrodite se prostitui, é estrela da Boate Night Fair (onde apresenta *shows* de sexo explícito), e o homem (a quem chamaremos de Sujeito, a partir de agora) também recorre ao seu próprio corpo como único subsídio existencial. Requisitamos permissão para dispor dois excertos, um de *A fúria do corpo* e outro de *Nadja*, para compararmos a chamativa semelhança de pensamento entre os narradores, resguardando a tonalidade expressiva típica de cada um:

Eu nunca tinha sido puto nesse sentido mais ortodoxo da palavra. Puto, ter dado o buraco que tinha em troca da grana, o comprador fez do meu rabo o que bem entendeu, enfiou nele a pica dura, poderia ter enfiado um porco-espinho e eu não poderia reclamar, o comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu; o cu

legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer (NOLL, 1989, p. 76).

Odeio com todas as forças essa servidão que querem me fazer aceitar. Lamento que o homem esteja condenado a ela, que em geral não possa se ver livre dela, mas não é a dureza da pena que vai me dispor em seu favor: é, e só poderia ser, a veemência de seu protesto. Sei que no forno de uma fábrica, ou diante de uma dessas máquinas inexoráveis que impõem o dia inteiro, com alguns segundos de intervalo, a repetição do mesmo gesto, ou em qualquer outro lugar, sob as ordens mais inaceitáveis, ou na prisão, ou diante de um pelotão de fuzilamento, mesmo assim podemos nos sentir livres, mas não é o martírio que sofremos que cria essa liberdade. Eu quero que a liberdade seja uma permanente quebra de grilhões: contudo, para que essa quebra seja possível, constantemente possível, é necessário que as correntes não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles a quem se refere. Mas a liberdade também é, e humanamente talvez ainda mais, uma seqüência de passos mais ou menos longa, porém maravilhosa, que o homem pode dar fora dos grilhões (BRETON, 2007, p. 68-69).

O trabalho ordeiro e disciplinado é, assim, renegado como fundamento da liberdade e reconhecimento individuais. O perigo de a realidade conformada querer se impor ao homem moderno tem como estratégia primeira domar e atacar o corpo e os sentidos. Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece de fato como sujeito, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro a ser atacado, conforme situa Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille* (2002, p. 60).

Seguindo os descaminhos de Afrodite e do Sujeito pela Cidade, eles recebem esmolas, dão pequenos golpes e aproveitam-se de situações que possam lhes manter vivos e afastados da fome física. Já a fome do espírito é saciada em conjunto, quase (e contraditoriamente!) numa infundável autofagia da carne em brasa de seus sexos. Quando exauridos, recorrem ao “teatro de variedades”, nomenclatura dada aos sonhos resgatados fragmentariamente e enxertados estrategicamente na narrativa. Afrodite também mantém a mesma postura diante do que crê ser o trabalho e sua distinção da vida prática:

Quando despertamos a primeira coisa que faço é perguntar: que tal o sonho?, ela é fada: sensibiliza as coisas com sua voz de canto, para ela falar é quase sempre entoar, costuma dizer se valesse a pena gostaria de ser cantora porque o canto é o ofício da cigarra. Mas encher os bolsos de um empresário à custa do meu canto nunca. Encher os ouvidos das platéias que me enfatiam jamais (NOLL, 1989, p. 111).

A linguagem erotizada passa, então, a ser a manifestação primeira do corpo em rebelião contra a ordem. Uma linguagem carregada pelo erotismo que não aceita o comércio, o lucro, a lógica do capital.

Antes é ligada ao sonho e à arte descompromissada com outros fatores que não consigo mesma. Não tendo iguais a quem se ligar, os dois personagens consomem em cada cena o amor consagrado na dor. E o reconhecimento do amor puro na lascívia é um dos primeiros indícios de suas afrontas com a realidade dada, sendo que o propósito:

era foder com a carne do mundo, doente, podre, fedorenta, mas extrair dela o único prazer verossímil, foder, esporrear, chupar o cu, o grelo, sorver a excreção quente da buceta, era essa a única verdade bruta possível naquela dor toda, a razão de um pobre e abandonado amor: te amo (NOLL, 1989, p. 61).

Situado permanece o amor em toda a obra como objeto carnal, brutal à maneira da natureza, mais transcendente que o amor romântico e o de consumo, fora de idealismos, como bem apontou Octavio Paz, no já mencionado “André Breton ou a busca do início”: “O amor não é uma ilusão: é a mediação entre o homem e a natureza, o lugar em que se cruzam o magnetismo terrestre e do espírito” (PAZ, 1976, p. 230). Essa assertiva de Paz encontra amigavelmente ressonância na visão do Sujeito sobre Afrodite:

Afrodite é a presença sagrada do Universo: não tem presença senão nas coisas que existem mas sua vida transcende a fronteira das coisas e se revela de um golpe: inclino a cabeça, reconheço a grandeza prostrado no chão duro e depois três vezes bato no peito minha santidade: santo santo santo eu digo (NOLL, 1989, p. 70-71).

A santidade buscada no reles, na lama, para, a partir do barro, edificar o Amor Supremo, vai *de* encontro à burocratização dos relacionamentos: “Nosso tempo libertou o amor dos cárceres do século passado só para convertê-lo em um passatempo anônimo, mais um objeto de consumo em uma sociedade de atarefados consumidores” (PAZ, 1976, p. 229). Diametralmente oposta, essa santidade suja vai *ao* encontro da noção de amor presente no autor de *Nadja*: “Breton se propôs a reintroduzir o amor no erotismo ou, mais exatamente, consagrar o erotismo pelo amor” (PAZ, 1976, p. 229). A história de amor com que nos deparamos surpreende pela originalidade, pela falta de convencionalismo e pela coragem de se impor no seio de uma ordem ditatorial. A repressão dos instintos não resiste à tamanha potência.

Dessa forma, todo o conhecimento e enfrentamento da realidade, da vida, do trabalho, da concepção da arte e da liberdade devem, incontornavelmente, passar pelo crivo do corpo, única bússola do homem decaído. Ele não se vê culpado, não reconhece culpa nos instintos, deixa-se levar pelos sentidos em fúria e em revolta. A confiança nos desígnios insondáveis reforça o caráter imanente da realidade, mas não aquela posta como ordeira, de modo que o Sujeito se vê livre para apregoar o evangelho dos sentidos:

a realidade é o que ela parece ser, paciência irmãos, não há aventura possível, tudo está programado, registrado no livro eterno, pois se meter com um pivete traficante só pode dar no que deu, o resto é pieguice pras tias solteironas lacrimejarem nas tardes de domingo enquanto o Fantástico Show da Vida não vem, o resto é a doce mentira com que tentam nos embalar (...) pois a realidade é tão quanto aparenta e o homem está perdido nesse cemitério planetário, tudo é desolação tristeza dor (NOLL, 1989, p. 42).

A maravilha de estar vivo e consagrar a existência no contato com o Outro torna-se, assim, imperativo. Longe da culpa cristã e do pecado original, tudo é novidade e é gratuito, pois despido da perseverança barata. A única crença exata, reforçamos, é no que o corpo sente e expele de maneira inexorável. O homem seriamente lúdico e carregado de significações em seu corpo é um mágico na terra dos desprovidos de Vida e apresenta sua visão do real como a matéria da inocência. Mais uma vez, Octavio Paz, poeta da reconciliação, dá nome à ambiguidade humana:

O verdadeiro nome dessa realidade também é duplo: inocência e maravilha. O homem é criador de maravilhas, é poeta, porque é um ser inocente. As crianças, as mulheres, os enamorados, os inspirados e mesmo os loucos são a encarnação do maravilhoso. Tudo que fazem é insólito e não o sabem. Não sabem o que fazem: são irresponsáveis, inocentes. Ímãs, pára-raios, cabos de alta tensão: suas palavras e seus atos são insensatos e, não obstante, possuem sentido. São os signos dispersos de uma linguagem em perpétuo movimento e que desdobra diante de nossos olhos um leque de significados contraditórios – resolvido, por fim, em um sentido único e último. Através deles e neles o universo nos fala e fala consigo mesmo (PAZ, 1976, p. 225).

Um dos picos de tensão e beleza de *A fúria do corpo* é durante uma passagem em que Afrodite se encontra impossibilitada da linguagem escrita. Apresenta ar soturno, de quem se livrou do alfabeto ordenado e da linguagem utilitária e prática. O Sujeito concentra seus esforços no intuito de lhe reapresentar as letras, palavras, ensiná-la a ler e decodificar as mensagens: “Perguntei em que poderia ser útil. Respondeu que já não tinha a menor complacência para com a utilidade” (NOLL, 1989, p. 62). Ela, porém, mostra-se firme e infantil em sua revelação:

Ah, sim, ela reforça. Ah sim é assim, intervenho quase ríspido e mostro ah sim e não assim. Foi nesse ponto da aula que notei que a vela já tinha se esgotado, que não havia a menor claridade no conjugado, que nós escrevíamos o que não víamos. Me levantei, acendi a luz, e vi que Afrodite não tinha se apercebido da escuridão, que escrevia sozinha, que já não precisava da minha mão; me aproximei do papel e o que li me ficou como o embrião de uma verdade: NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTÃO ESTÁ CONDENADA (NOLL, 1989, p. 97-98).

Esse trecho é praticamente a súpula do pensamento da obra. A oscilação entre claro/escuro, solidão/acompanhamento, desconheci-

mento/revelação ilumina o Sujeito e também a nós. O trecho, assim mesmo em maiúsculas e sem pontuação, “NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTÃO ESTÁ CONDENADA”, aparece ainda três vezes na narrativa, sempre pronunciado pela boca de Afrodite como a constatação de que a realidade como apresentada é insuficiente e só os sentidos do corpo são capazes de se aproximar dessa Outra Realidade suspeitada. O apego ao físico e concreto, mas também ao maravilhoso que irrompe ao acaso era algo previsto pelos surrealistas:

Antes de mais nada, tratava-se de atentar para a dimensão física de toda e qualquer atividade humana, como alertara insistentemente Artaud. As idéias deveriam ser testadas na carne; mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo eram considerados “órgãos pensantes”, e qualquer pensamento que deixasse de levar isso em conta estaria confinado aos limites do idealismo (MORAES, 2002, p. 71).

Como previu Paz, é o homem inspirado pelo sagrado, pelo eterno, pela sofrida paixão do mundo que se revela, o homem que fala e é falado pela linguagem: “O inspirado, o homem que fala de verdade, não diz nada que seja seu: por sua boca fala a linguagem. O sonho é propício à explosão da palavra por ser um estado afetivo: sua passividade é atividade do desejo. O sonho é passional” (PAZ, 1976, p. 222). O desprezo pelas convenções e o apelo ao concreto sem esquecer que o concreto acompanhou o amadurecimento da proposta surrealista. A abolição dos contrários, a posse de outra realidade, dessa vez despida de valores burgueses, é lembrada por Eliane Robert Moraes também em *O corpo impossível*:

Se o primeiro *Manifesto* almejava situar-se numa perspectiva resolutamente atemporal, colocando a experiência onírica como fundamento único da arte, o segundo tentava inscrever o surrealismo na história de seu tempo, buscando responder às interrogações sobre a crise da civilização ocidental que a guerra havia legado. Publicado em 1930, o segundo *Manifesto* proclamava a urgência de um retorno ao concreto, insistindo no projeto de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos. Para tanto, Breton defendia um retorno à unidade profunda da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo: “tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente”. Esse ponto, Breton já havia reconhecido em *L'amour fou*, era o desejo (MORAES, 2002, p. 63).

Poderíamos, à guisa de conclusão, pensar também no tratado de vidência preconizado pelo poeta francês Arthur Rimbaud, que estipulou um total esvaziamento do ser reprimido através do excesso, do dionisíaco, que, afinal, revelaria traços do homem puro:

O Poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele

procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências (RIMBAUD, 1996, p. 109-110).

Para o jovem poeta, somente assim o homem poderia reconhecer “Arquipélagos siderais” (RIMBAUD, 1996, p. 25) inacessíveis ao homem bem domesticado. O poder de afronta da Poesia (metonimicamente de toda literatura) e de resgate dos instintos muitas vezes foi tomado como terrorismo poético pelos surrealistas. Convém recordar a receita de comportamento descrito no *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), que ressoa na atitude de Afrodite diante da arte imprópria para o consumo capitalista (“Mas encher os bolsos de um empresário à custa do meu canto nunca. Encher os ouvidos das platéias que me enfastiam jamais”, NOLL, 1989, p. 111), como fosse uma guerrilheira. Breton coloca a questão sob os seguintes termos:

O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão. Quem jamais teve ganas de assim liquidar com o sistemazinho de aviltamento e cretinização em vigor tem um lugar marcado no meio dessa multidão, com o ventre à altura de um cano de revólver (BRETON, 2001, p. 155-156).

Ao falar da negação da autonomia da arte nas vanguardas históricas e de seu papel na sociedade burguesa, Peter Bürger resgata a arte “afirmativa” localizada por Marcuse na falácia crítica a que muitas vezes o tecido social burguês relega as manifestações artísticas:

Na sociedade burguesa, a arte desempenha um papel contraditório: ao protestar contra a ordem deteriorada do presente, prepara a formação de uma ordem melhor. Porém, ao mesmo tempo em que dá forma a essa ordem melhor na aparência da ficção, alivia a sociedade existente da pressão das forças que pretendem a sua transformação (BÜRGER, 1993, p. 91).

Esse problema posto pelo crítico alemão autorizaria uma constatação melancólica do poder de afronta das vanguardas históricas e de obras literárias transgressoras, como é o caso do romance de João Gilberto Noll. Mas, perguntamos nós: além de ser um romance de afronta, de protesto, *A fúria do corpo* é o quê?

A fúria do corpo, acreditamos, não é um romance meramente de ultraje. Sua força não alivia, e nem deveria ser esse seu papel, a sociedade. Embora por vezes sejamos levados a pensar que seu jorro linguístico é um meio de se confrontar a ordem estabelecida, entendemos esse romance antes como um romance de despedida, em que no final não fica um beijo, mas uma cuspada. Um “romance de convertido”, de acordo com a nomenclatura de Silviano Santiago no já comentado ensaio. Um movimento individual de recusa e aceitação, de insurreição do sujeito diante de posturas limitadoras e negadoras do poder grande e pobre do homem. Consolida ser o corpo o primeiro roteiro da qualquer revolução, coletiva ou solitária. Assim, erige-se

contra a burocratização do humano, contra a coerção imposta pelas relações institucionalizadas, contra todos, mas aceitando o mundo, o amor, o encontro, bem como o desencontro, a dor, numa alegria do conhecimento trágico da vida, em todos os seus sinuosos desígnios; afirmativo sendo pessimista, revolucionando o leitor que, ao final da rotação, já não é o mesmo. Todos esses os atributos que evidenciam e resgatam o ideário do sangue surrealista.

Referências

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

_____. **Nadja**. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac &naify, 2007.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**, volume 2. Trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1996.

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

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997.