

# O “FATO CRUENTO” E O EXPERIMENTO DA CONTINUIDADE TRÁGICA NOS CONTOS DE *O CEGO E A DANÇARINA*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

**Thiago H. Fernandes\***

 <https://orcid.org/0000-0002-6150-9930>

**Como citar este artigo:** FERNANDES, T. H. O “fato cruento” e o experimento da continuidade trágica nos contos de *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-14, set./dez. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15958

**Submissão:** 13 de março de 2023. **Aceite:** 18 de maio de 2023.

**Resumo:** Revisitamos neste artigo a obra *O cego e a dançarina* (1980), de João Gilberto Noll, utilizando a expressão “fato cruento”, presente em conto homônimo, para explicitar as evoluções de um imaginário violento, destrutivo, que transita do erotismo à imolação efetiva do corpo. A partir da análise dessas variações, o dado pode ser um sintoma associado à paisagem ficcional definida por trágica alienação da vida humana, seja em sentido intelectual, afetivo ou libidinal. Por outro viés, objetivamos lê-lo como recurso capaz de intervir nessa paisagem por meio do excesso, configurando uma forma de continuidade, apesar de efêmera, à vida. Em mesma medida, o experimento atenderia à reflexão metaliterária presente no autor ao dramatizar os limites narrativo e representativo via *acontecimento*, aqui mediado por meio do referencial teatral e performativo, caro ao imaginário criativo nolliano.

**Palavras-chave:** Corpo. Violência. Êxtase. Continuidade humana. Literatura e *performance*.

---

\* Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: thiagohfernandesp@gmail.com

*Eu quero um outro teatro, bradou ele, porque este eu conheço não sei quantos milhares de vezes. Eu quero desfazer esta vida mas não tem jeito. Portanto, a morte.*

João Gilberto Noll, “Cenas imprecisas”, em *O cego e a dançarina*

■ **E**m “O cego e a dançarina”, conto-título da primeira obra de João Gilberto Noll, editada em 1980, o narrador personagem, abrigado numa casa de fim de estrada, descreve a movimentação num restaurante ao lado: há uma mulher que dança ininterruptamente do lado de dentro, e um adolescente, ali recém-chegado, que a observa. Retardando a onisciência narrativa, o conto funciona como um “ensaio” que dramatiza a imposição de se atribuir sentido, de significar tais corpos, a princípio, apenas em relação ao espaço. Logo, ao “sensacionalismo nordestino” aplicável a tal cenário, determinando a mulher em sua evolução não como dançarina, mas “aturdida por vermes” (Noll, 2008b, p. 140), e o adolescente, numa quase cegueira, irá contrastar a sedução pela linguagem cinematográfica. O desejo desse narrador seria “olhar e registrar com uma câmera a mulher que dança e o adolescente que vê, uma câmera paciente [...]” (Noll, 2008b, p. 140), que nada antecipa.

Desde o primeiro parágrafo, no entanto, consta o aviso de que um acontecimento voraz, “um fato cruento” (Noll, 2008b, p. 139), irá se impor, no caso, o imprevisto tiro, dado pelo adolescente, que vitima o narrador. Se o dado problematiza o sujeito do discurso, retirado de sua posição de controle, é primeiro o índice de organicidade responsável por tanto. O narrador só pôde ser alvejado porque a ele se atribuiu um corpo a partir do instante em que a Loura, enlaço afetivo que o acompanha nessa estadia, com ineditismo, o observa em retorno. Pensemos no princípio moderno que garantiria ao observador, sobretudo, o caráter de “entidade puramente intelectual”, bastando-lhe “faculdades exclusivamente cognitivas” (Gumbrecht, 2010, p. 46). Se direcionável à vocação humana em transformar o mundo, em que “ação” seria qualquer comportamento orientado a realizá-lo como imaginado (Gumbrecht, 2010, p. 109), no conto tal princípio antes coincide com a excentricidade do próprio indivíduo, isto é, aquele narrador é também quem vivencia um exílio afetivo e se restringe por ele.

Na referida circunstância, o que revela uma relação afetiva pregressa, capaz de humanizar o narrador, tem a mesma incompletude que domina a atmosfera ficcional: “Não é que eu não gostasse dela nem ela gostasse de mim. Gostávamos sim. Mas havia uma solidão que nos abatia um pouco. [...] Ela e eu, sozinhos, ainda errantes em nossa individualidade” (Noll, 2008b, p. 139). Mais do que a metáfora-síntese de um pássaro aprisionado e sem canto, como afirmado em seguida, é essencial a declaração de que “o desejo doía”. Válida para o panorama de 25 contos da obra, a expressão particulariza o universo fabular em que a esfera cotidiana se estilhou, complicando o embasamento da ação narrativa pela reconstituição da vida privada – ou, ainda, pelas dinâmicas e trocas intersubjetivas. Desse pressuposto, enumeram-se distintas e complementares formas de se comunicar uma exposição desmedida do humano a um “fora”, falha trágica dos vínculos intelectuais, afetivos e libidinais que já não garantem um horizonte existencial.

É nesse sentido que o índice orgânico possibilita uma certa arqueologia do desejo, se necessário investigar desde dentro, perfurar dupla superfície – a que

é inerente à personagem de ficção (ser sem fundo) e aquela imputada pela alienação social. Entendemos que essa insurgência do corpo na obra de Noll explicitaria, a princípio, o rastro do vivente. A marca de dentes que a Loura de “O cego e a dançarina” exhibe na nádega direita, em virtude da mordida confessada pelo narrador, interferiria minimamente em sua desmaterialização como um eco – “poderia ser a Tuesday Weld” (Noll, 2008b, p. 141) –, ou ainda, numa intertextualidade interna, a loura de “A minha passagem” considerando a similar descrição das figuras. Mais do que simplesmente prova de vida, explicita-se que a materialidade do objeto importa na medida em que assegura a materialidade do sujeito, de um agente que afirma a si em conexão com o mundo. No caso desse narrador, não mais impotente diante de uma “realidade” em tudo frágil, quase onírica, em que não se consegue dar vazão ao desejo.

Abocanhar o outro tornaria literal o princípio de “fome” que perpassa a existência nesses cenários ficcionais estagnados, passíveis ainda de leitura cruzada ao fundo histórico nacional, entre o estado de exceção e a frágil promessa de redemocratização política. Desproporcional, no entanto, será o privilégio dos poucos personagens de Noll que puderam atribuir peso à existência por meio desse instrumento, considerando-se que ao longo de sua obra é notável a deterioração dos dentes<sup>1</sup>. Longe de ser ocasional, sua notação representa no corpo um índice da alienação de que falamos, amigado, assim, de outro aspecto biológico recorrentemente negatizado em seus textos, a reprodução sexuada humana. Se no conto “Bodas de Narciso”<sup>2</sup> afirma-se que o protagonista Luiz, diante de sua imagem desdentada, “sonha com dois caninos penetrantes” (Noll, 2008b, p. 112), sabemos pelo exposto que o desejo transcende ao estético e à figuração individualizada dessa personagem.

De toda forma, ao exemplo inicial de “O cego e a dançarina” seguem-se outros casos baseados na dinâmica associativa entre o orgânico e a violência, passíveis então de ser agrupados sob a chave *atos cruentos*. Considerando as suas distinções, detalhadas adiante, defendemos, sobretudo, a leitura de sua instrumentalização para imputar algum “movimento” no panorama restrito da existência, à maneira dos dentes afiados. O desenlace violento, nesse sentido, seria uma resposta à condição trágica de partida, e não uma resultante contínua e acrítica dela. Iluminam-se improváveis maneiras de se restituir um laço continuante entre o sujeito e seu entorno, um laço de ordem vital que deverá se pautar por uma lógica distinta daquela que acaba por normatizar a vida. Expandindo aqui a perspectiva de Georges Bataille (2014), em interpelação do erótico, isso corresponderia aos interditos que determinam, em suas palavras, a descon-tinuidade dos seres; existência descontínua que caracteriza o isolamento das individualidades constituídas.

1 A título de mapeamento, o elemento dentário está presente nos contos “Alguma coisa urgentemente”, “Ruth” e “Pretinha fumegante”. Apesar da particularidade das narrativas, o jogo entre dois se repete, um agente que transparece na mordida, no anseio oral, o ímpeto de apropriação do objeto do desejo. Por estar sob a perspectiva dos protagonistas, o dado possui maior carga semântica, interpretativa nos dois últimos contos.

2 O sonho dos caninos afiados no conto acompanha, por parte de Luiz, a inclinação em mimetizar um vampiro, personagem de uma novela que ele havia lido. Se realizável, essa seria mais uma das transformações sofridas pelo personagem, base de elaboração do conto. Em seu trajeto, ele alterna distintas ocupações com fundo criativo: ator do teatro nacional, ídolo popular da música, escritor literário, até que se enovela na sua “idílica imagem” e enlouquece (Noll, 2008b, p. 110); a investida última será mística, chegando a fundar uma doutrina religiosa. No entanto, prevalecerá a nota final pelo narrador de que “Luiz é no fundo de si um miserável” (Noll, 2008b, p. 112), de maneira que todo esse exercício em seu potencial transitivo, de invenção de um laço continuante para com o mundo, fracassa; não é capaz de deslocá-lo propriamente dessa imagem original negatizada – “no fundo de si” –, daí a celebração narcísica declarada em título.

Para Bataille (2014, p. 39), a passagem da “atitude normal” – ou “estado normal” – ao “desejo erótico” coloca em operação “a nostalgia da continuidade perdida”, na medida em que compreende um desnudamento que rompe com o isolamento do ser, tornando-o novamente disponível. Se o domínio do erotismo será sempre e inevitavelmente o domínio da violência, é porque atua na “dissolução das formas constituídas”, “formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (Bataille, 2014, p. 42). Falar, portanto, em continuidade trágica em nossa mirada não significará a permanência de um estado de coisas previamente instituído. O exercício literário, não se bastando em admitir a precariedade da vida, introduziria pela dissolução das formas uma significação possível da existência, ainda que efêmera.

Indicativo que a procedência do exercício inquirir também a continuidade da literatura para além do determinismo “desdentado”, se metáfora aplicável ao texto em busca de uma vitalidade por vir similar à condição humana; ou seja, uma intervenção sobre o traço negativo que perpassa a reflexão literária em Noll. Em mais de uma oportunidade, o autor referiu-se às amarras do exercício narrativo em sentido tradicional, limitado aos esquemas genéricos que atribuiriam ao objeto literário um caráter autônomo, que seja formalista, e a que ele rejeita. Se não por entrevistas ou depoimentos sabemos pela voz de seus narradores dos entres do relato, do cansaço da significação e, logo, do desejo pelo silêncio. Não sendo apenas sinal de derrota, ou virtude do cansaço, ele será parte do desejo maior e da intuição potencial de múltiplas linguagens a uma única língua. Por certo, essa busca pela poesia na prosa<sup>3</sup> foi anotada no autor principalmente pela escrita em acontecimento, transitando à imagem de seus personagens.

Para Maurício Salles Vasconcelos (1998, p. 208, grifo do autor), isso equivale a entrever a ficção de Noll sob o signo de uma “arte da fome” – expressão pinçada pelo crítico em Paul Auster –, em que “a narrativa surge não como *reconhecimento* de um lugar prévio, mas como *conhecimento* – a realização de uma passagem, mínima que seja”. A consideração reaparece em sua leitura de “O cego e a dançarina”, considerando que, em sua particularidade, o texto embasa a tese de que “todo conto narra a problemática de sua transmissão, e inclui a dissolvença do narrador enquanto instância soberana do saber, mais e mais acentuada no corpo da narrativa desde a modernidade” (Vasconcelos, 2008, p. 41-42). A escrita mirando o acontecimento vincula-se, assim, ao “afrontamento e reinvenção incessantes da atividade de narrar” (Vasconcelos, 2008, p. 41-42). Em outras palavras, é *performance*, se definida, em acordo com Richard Schechner (1985), essencialmente como restauração de comportamento (*restored behavior*). Pelo vocábulo, seja da perspectiva artística ou cotidiana, entende-se qualquer ação física ou simbólica repetida e manipulada.

Em sequência, essa premissa torna-se determinante da representação, na medida em que tensiona o conceito de mimésis desde uma abordagem mais restrita como transposição direta de algo dado. Para Wolfgang Iser (2013, p. 388), a relação histórica e valorativa entre os termos – *performance* e mimésis – se modifica em virtude da perda de “suficiência” de uma constante cósmica prevista na “visão de mundo cristã-neoplatônica”, que “oferecia uma ordenação hierárquica para todo e qualquer objeto”. De uma realidade dada a uma realidade cada vez mais diversa, sinônimo de um “mundo aberto”, performar seria enfrentar

3 Referência à entrevista dada pelo autor à edição de *Autores Gaúchos* a ele dedicada, em 1989.

o mundo, como propõe o campo semântico do autor. Pelo diálogo com Iser, evita-se o engano que desejaria impor à reinvenção da atividade de narrar apenas finalidade em si mesma, sendo a ela concomitante a reinvenção do horizonte antropológico da literatura. Considere-se o comentário de “O cego e a dançarina”, em que o enfrentamento narrativo não se encerra no dilema da forma.

Mas a *performance* em Noll também se instrumentaliza pelo diálogo com outros sistemas artísticos, como exemplifica a referência cinematográfica já apontada. Em nossa perspectiva de abordagem, anterior à produção romanesca, prevalecerá essa orientação, considerando antes o cerco do acontecimento pela ficção por meio do fato cruento. Desde a nota corpórea, o experimento aproxima a literatura das artes representativas em que a espacialidade é determinante. Interessa-nos, sobretudo, o vetor cênico ou a possibilidade teatral da prosa que, nas palavras de Noll, seria capaz de coagular o instante, “presentificar ao máximo a condição humana de uma maneira geral” (Weis, 1997, p. 88-89). Não possuindo finalidade em si, o diálogo interartes, portanto, aproxima o emolduramento operado pela “cenografia” literária, pelo objeto livro, do procedimento cênico. Ao fazê-lo, problematiza a formalização ou complexificação da vida pela arte ao modo apaziguado de um teatro realista burguês.

Inevitável referência ao retorno da mesma circunstância cruenta inicial, de seus componentes, em *A céu aberto*, de 1996, sob perspectiva cênica. No romance, perambula um dos personagens que compõem a galeria de artistas – atuantes ou não – que povoam a ficção nolliana. Trata-se de um jovem dramaturgo que tem por ambição alcançar a singularidade poética e programática espetacular sob o nome de “Teatro da Aparição”. Seu fundamento estará tal qual na aplicação de fatos ostensivos em sua “cruenza”, libertando-se, assim, a cena “da tortura da expressão” (Noll, 2008a, p. 88). Se os percalços de tomar parte na vida, habitar o mundo, não se dissociam em Noll do embaraço de contá-los, tal ideação teatral será útil ao narrador por espelhamento; de maneira que favorecer a própria imolação, se dar em assassinato, legitima-se em ambas as frentes por superar as “armações insuportáveis, frígidas”, as inúmeras e homogêneas “liturgias estéreis” (Noll, 2008a, p. 102).

O fato cruento, sinônimo da cena como lugar do acontecimento, espacialidade primeira que prevalece sobre a virtualidade fabular, relaciona-se então à concepção teatral, ou ao teatro, como experiência, acima de tudo, ritualística. Acresce-se aí, por aproximação, o interesse de Noll pela liturgia medieval em detrimento dos gêneros narrativos que se tradicionalizam a partir do romantismo (Weis, 1997, p. 88-89). Sabe-se que tal concepção se acomoda no desenvolvimento do teatro ocidental moderno, eurocêntrico – também em busca de formalizar *tradições* –, sob a perspectiva do *mýthos* (enredo) aristotélico, enaltecido desde a *Poética* em detrimento do *ópsis* (espetáculo). Contudo, na conjuntura teórica impulsionada em resposta às evoluções dramáticas no século XX – momento, aliás, em que o formato de estações litúrgico medieval é recuperado e relido (Sarrazac, 2013) –, distinguir ação dramática de ação cênica, texto dramático de texto espetacular, dará vazão às intercessões entre drama – no sentido restrito e verbal do termo – e performatividade.

Por outro viés, o vetor mais evidente a se seguir é o da *performance art* como designação que abarca amplo repertório de práticas na arte contemporânea, conscientes da particularidade de gêneros na circunferência do conceito amplo de *living art*. Nesse caso, expressões criativas a que se associou, especialmente

no eixo de sua solenização nos decênios de 1960-1970, marcada distinção com a arte teatral no ponto em que se especulou a ruptura entre representação e atuação, enquanto práxis *presentificadora*. Daí o pressuposto de se averiguar o corpo objeto, e não mais instrumento, como pontua Jorge Glusberg (2013, p. 43). Resulta daí a particularidade dos experimentos de imolação que deveriam intervir na virtualidade que resguarda, via de regra, o ator. Em algum nível, eles se antecipam no imaginário extático, de prazer e dor na vanguarda do pós-guerra europeu, combinado, sob a perspectiva do gesto criativo, à busca “de intensificar a consciência através das manifestações orgânicas, levando em conta sobretudo as alterações mais bruscas do ser” (Moraes, 2017, p. 70).

Glusberg (2013, p. 79) sustenta que o trabalho do *performer*, enquanto indivíduo submetido às regras sociais, às estruturas de poder, sempre envolverá algum nível de sacrifício, isto é, inevitabilidade de “negligenciar seus próprios condicionamentos”. Nessa linha de raciocínio, e tendo por critério o imaginário sacrificial performático, é também o condicionamento fundacional da própria atitude artística, enquanto perspectiva unilateral de um agente para com o mundo, o que pauta a *performance art*. Perceba-se que essa condição é determinante em “O cego a dançarina”, a partir do momento em que seu narrador, pode-se dizer, é puxado para “dentro” da cena. O experimento violento do qual passa a fazer parte não fere apenas o corpo em sentido literal, mas também a propriedade criadora, do conhecimento formatado desde “fora” pela seguridade da razão. Tencioná-lo ao ponto do paradoxo é o que se verifica adiante.

O conto “O meu amigo”, aliás, espelha em muito a dinâmica compositiva de “O cego e a dançarina”, estruturando-se a partir de uma constante mínima, a saber, a indiferença de um sujeito, o amigo, para com o narrador personagem. A comunicação da qualidade se dará essencialmente pelo olhar desde a sentença de abertura do texto: “o meu amigo tinha olhos omissos, olhava tudo mas não via nada” (Noll, 2008b, p. 27). Limitando-se a repetir uma postura contemplativa em estadias prolongadas à beira de um lago, a descrição do personagem assoma um índice severo de indisponibilidade: “mudo, cego, surdo”, ruminador de um “silêncio nojento”, “uma coisa sem sangue” (Noll, 2008b, p. 27). A omissão à troca intersubjetiva faz com que ele seja, antes de tudo, um corpo percebido no espaço, e sobre o qual restaria especular.

A nuance teatral pré-moderna torna-se latente, visto que o impasse evolutivo da trama ocasiona o sequenciamento de situações estáticas, fragmentos plásticos: “uma tarde choveu muito forte e mesmo assim nós dois não arredamos pé da margem do lago, encharcados e lambuzados de barro, de folhas de plantas, de um tédio pastoso” (Noll, 2008b, p. 28); ou ainda,

*[...] eu gostava de entrar no lago, fingir que nadava, mas ele não encostava na água. Ele ficava na margem e quando eu ficava de costas eu tenho certeza de que ele me olhava, a minha nuca se arrepiando, o sol indo embora* (Noll, 2008b, p. 28).

Similar ao processo de decupagem no drama moderno sob influência da estrutura estacionária medieval, altera-se a noção de simples fragmentação da fábula, “solução teatral por excelência da modernidade (ou da pós-modernidade)” (Sarrazac, 2013, p. 78). “Do ponto de vista da cadeia do simbólico”, como defende Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 78), o fragmento é o instantâneo significativo no panorama em que o “drama da vida” substitui o “drama na vida”.

O esquema proposto por Sarrazac é igualmente aplicável aos cenários ficcionais da coletânea de Noll em sua predisposição dialógica interartes; afinal, como dito, ao esgarçamento do cotidiano privado subsiste uma interrogação vital sobre a existência humana; aí, o fato cruento representa o “instantâneo significativo”. Mas no conto em análise a possibilidade teatral da prosa pela coagulação do instante não deixa de ser um efeito proveniente do refluxo narrativo – dito de outra forma, ela se confunde com o entrave do “testemunho”. Se única solução aparente ao narrador será eliminar aquele corpo estranho e “fechado” que não se dobra ao seu desejo, afogando-o no lago, apenas o contrário poderá dinamizar o drama da vida. A sequência final do texto, falho plano de assassinato pela simples supressão arbitrária do objeto motivador, se dedicará ao sacrifício do narrador por um personagem tão ocasional quanto o jovem que dispara o tiro em “O cego e a dançarina”.

*Eu chorava na beira do lago por me sentir um covarde, por não conseguir a coragem. Eu o esperava por três horas. Até que apareceu um negro alto e corpulento, completamente desconhecido, caminhando displicente pela margem do lago. Perguntei as horas para ele e ele respondeu que tinha fugido do hospício de Lagoassim, uma cidade vizinha, e que agora iria caminhar pelo mundo até morrer. Até morrer? – perguntei. Até morrer – respondeu. E ficou um silêncio turvo. E como ele tinha um olhar de louco, [...] contei para ele toda a história do meu plano de assassinato [...]. Eu falava cuspiando na areia e nas pedras, eu cuspi tanto que cheguei a escarrar uma gosma de sangue, e o olhar do homem arregalava-se a cada palavra minha, e a sua boca abria-se lentamente de um prazer insuportável e a sua expressão era a de um homem em vias de encontrar a sua missão, e o céu arroxava-se, moía nuvens, pesava como prestes a desabar. E o homem disse eu tenho uma corda aqui no bolso, com essa corda é mais fácil de matar ele do que dentro do lago, e o homem tirou a corda do bolso e me mostrou e me deu ela e a minha mão segurou ela como quem segura um negócio precioso, e ele tirou a corda da minha mão e disse é assim ó, é assim que se estrangula, quer ver?, e foi enrolando a corda em volta do meu pescoço e eu disse eu quero ver, me mostra, me ensina pra quando aquele monstro chegar eu estar preparado, me ajuda eu gritei. E ele apertou com uma força brutal as duas pontas da corda e eu senti o primeiro pingo d’água cair do céu e entrar na minha boca (Noll, 2008b, p. 30).*

Sem abdicar do fragmento plástico, o quadro final intervém de imediato sobre o ilhamento do sujeito, revertendo em simultâneo a restrição do alcance dramático. Deve-se atentar ao fato de que a loucura não funciona como justificativa para o ato violento, ou seja, não é um simples reflexo irracional considerando o tratamento desse *tópos* na coletânea.

Em “A minha passagem”, a realidade é comunicada, da perspectiva de um jovem médico psiquiatra, senão como “uma aventura que paralisou” (Noll, 2008, p. 127) em virtude da crise matrimonial à sombra de um filho não gerado, mas também profissional. Se o discurso médico-positivista ainda seria uma ferramenta de intervenção nesse ambiente de interdições, ele será devidamente descredenciado ao cruzar-se com a figura-chave e disruptiva de um “louco absolutamente são” (Noll, 2008b, p. 125), a tudo respondendo “com a língua afiada pela mais mordaz ironia” (Noll, 2008b, p. 126). Resulta-se daí a rebelião dos demais, o que faz com que a percepção do “mundo” por aquele em posição de ser

seu agente transformador se restrinja à ideia de “nenhuma cura mas vários óbitos” (Noll, 2008b, p. 126). A loucura, portanto, não figura como negativo da razão, mas dispositivo que alterna a autoridade de uma lógica exclusiva que pauta o pensamento e a experiência; ela instaura uma aventura inédita na paisagem ao atuar em seus mecanismos de controle, aqui aproximando contrários.

O mesmo deveria ocorrer pela via do fato cruento, que, como reforça a cena de “O meu amigo”, contorna o sentido de uma simples negação da vida, e conclama exaltação, considerando que podemos inferir prazer em sua plasticidade. Se a boca aberta é símbolo de arrebatamento, por que não a interpelar também como fenda pela qual o sujeito vaza, se esguia em inédito abraço à vida? No entanto, isso não anula o desequilíbrio sequente tal qual se percebe no conto, ou seja, de que se trata de uma aventura sem volta para uma das partes. O paradoxo é este em que o movimento que desloca o saber, o desejo de apropriação para do mundo fazer parte num corpo a corpo, se entronca numa experiência definitiva, de não retorno. Nos contos em que o dispêndio previsto no fato cruento estará diretamente associado ao êxtase sexual, esse desequilíbrio tende a ser mediado pela crença de que dois possam se tornar um.

Em “Encontro no quarto escuro”, vislumbra-se a liberação das amarras libidinais tão acentuadas nesse panorama de aventuras paralisadas, contraposto em “Domingo sem néctar” pelo *frame* vibrante da abelha que, diante da flor, “percebe que está num terreno de ricas promessas” (Noll, 2008b, p. 138). O ápice da narrativa não estará na concretização do retorno a já desfeito lar por seu protagonista, o Viajante, e sim na tensão sexual que se estabelece com um homem desconhecido no mictório de novo restaurante de beira de estrada. É em mesma medida clandestino o “Encontro no quarto escuro” entre narradora e o homem identificado como filho de um ministro. O desejo de que perdure eternamente é por ele significado à imagem de dois condenados, o que ela repele: “não queria o êxtase da condenação” (Noll, 2008b, p. 66). Se isto se deve em parte pela associação direta à memória traumática do cárcere em 1970 por ela confessado, será também pelo clamor de uma ideia de permanência que não se confunde com estagnação.

Esse será o eixo do embate exacerbado no repertório semântico trazido por ela, a começar pela palavra bíblica, alçada ao posto de “verdade”, que anuncia sermos feitos de uma só carne (Noll, 2008b, p. 65). O “*gozo fatal*” a que diz adivinhar (Noll, 2008b, p. 65, grifo nosso) socorreria à alienação individual uma vez mais por meio de um acontecimento de potencial não reverso, só que agora combinativo. Se não se chega aqui à imolação efetiva do corpo, é a sua ideação que conecta desejo e imaginário; é o que viria a coroar a seguinte passagem do conto, em suas dúbias e moventes possibilidades de leitura no que diz respeito tanto ao corpo social e suas limitações quanto ao corpo espacializado, território de hipotética descolonização: “desde cedo compreendi que ser mulher é um problema ontológico. Como ser homem também é. Entende? Entende que não há alienação possível do nosso corpo?” (Noll, 2008b, p. 67).

Mesma tendência disruptiva é anotada em “Irmã Linda”, em que a progressão narrativa coincide com o escalonamento de sua protagonista ao credo do “gozo fatal”. O elogio do dispêndio aparecerá primeiramente via intertextualidade de valor teórico por meio dos livros que o namorado de Linda carregava consigo. Assim, o texto melhor ilumina o sentido fatal e trágico em associação ao gozo distinguindo o orgasmo como “coisa branca”, pura abstração em que não há o



que ser visto, daquele que é coisa “vermelha”, “orgasmo misturado com a morte” (Noll, 2008b, p. 69). Mas antes de tatear o ponto para além da “teoria”, momento em que sua verbalização será efusiva, de grande impacto dramático porque já não estará separada da vivência, a escolha narrativa é dar a Linda acolhimento num convento, decisão tomada “feito louca” (Noll, 2008b, p. 71); sem destoar do apontamento prévio sobre o tratamento dado à loucura, aqui ela será modulada juntamente do princípio de nudez.

Antes, porém, válido comentar que a aproximação do feminino ao imaginário cristão é também central em “A virgem dos espinhos”. Uma jovem recém-chegada à capital encontrará no irmão um algoz, na medida em que o seu fanatismo religioso e armamentista levará à exigência não apenas de um comportamento beato, mas também hiperbolicamente orientado à interdição das imagens sacras. Daí se sobrepõe à languidez inicial com que é descrita o “colo rijo como pedra, as pernas juntas e duras”, reação-resposta ao irmão que dela exige se manter “pura como a Virgem Imaculada” (Noll, 2008b, p. 57). Se neste exemplar a evolutiva seria inversa, ou seja, caminha-se para o *não orgânico*, a mais agressiva exponencialidade será de ordem profanatória, sendo este talvez o porquê do recurso de aproximação à imagética cristã. Afinal, ao abuso inicial sofrido pela personagem por um colega de trabalho se soma a investida do irmão, que avança sobre o limite que ele mesmo deseja impor, ameaçando-a com a arma de fogo que traz consigo. O holograma da boca aberta reaparece agora como ponto de negação do ser, passagem em que não se distinguem o pênis do primeiro e a arma de fogo do segundo.

Em “Irmã Linda”, apesar de se apelar para esse repertório semântico, o efeito resultante seria de outra ordem. O hábito que recobre o corpo, que é instrumento do não maculado, será apenas o véu que disfarça – “quem duvidará de uma freira?” (Noll, 2008b, p. 71) –, que recobre o alto erotismo por ela vivenciado nos encontros sexuais com o porteiro do convento. O flerte com o sagrado potencializa o sentido de elevação comprimido no êxtase carnal, ou seja, ele opera na expansão do sujeito, não pela canalização de uma força espiritual superior, mas como virtude de uma potência extrema do vivente. Duas maneiras de percebê-la: a conquista de uma nudez do rosto, ou seja, do que já é nu por convenção, aplicada a Linda e atuante sobre os outros: “sou louca? Muito pelo contrário, sou tão sã que chego a olhar cada um nos olhos e não tenho aquela vergonha em que quase todos perecem sem saber” (Noll, 2008b, p. 71); em segundo, a transformação estética da paisagem, que da fixidez banal, anêmica do princípio, torna-se exagerada, febril, vazante:

*E eu gozo. Tenho dois orgasmos. O porteiro invade o meu claustro e vomita diante de tamanha santidade. Eu digo pra ele não temer. Tudo se resolve. E ofereço o meu sexo. Que os padres se masturbem debaixo dos lençóis, eu quero é me acabar. Que morra, que estrebuche, que sucumba, eu quero me acabar. E não é pra isso que se está vivo? Dizem que não, mas eu imagino que sim. Ninguém confirma. [...]*

*Sou a rainha da noite e me lixo pros senhores. Amanhã quando o convento chamar às orações matutinas, fingirei de morta porque a vida é maior do que vocês imaginam* (Noll, 2008b, p. 72).

“*Eu quero me acabar. E não é pra isso que se está vivo?*”. A urgência de vida que se aproxima cada vez mais de um agora delirante, sem retorno, sequencia

o potencial “ensaísmo” do conto por ser tão similar quanto possível à afirmação de Georges Bataille (2014, p. 35) de que o erotismo é “aprovação da vida até na morte”.

Bataille difere três formas eróticas, a saber: o erotismo dos corpos, o dos corações e o erotismo sagrado. Norberto Perkoski já havia observado a sua mescla no último conto analisado de Noll; afinal, em seu trabalho, objetivou enfocar a transgressão erótica na obra do autor por meio da filosofia batailliana. O enfoque de abordagem, apesar de se pautar pelos muitos interditos que constituem os cenários da ficção, centrou-se nos pressupostos do que denomina “escritura erótica”, de modo que a transgressão será interpelada, sobretudo, no âmbito do discurso literário. Assim, ela será *hipo* ao prevalecer na escrita a sugestão [metonímia, eufemismo], ou *hiper* quando se tratar de uma desmesura da linguagem [descrição, hipérbole]. Sobre o problemático caso de “A virgem dos espinhos”, por exemplo, isso corresponde, na análise do crítico, ao câmbio entre as “metáforas para a violência sexual” e “a narração pormenorizada dos atos agressivos masculinos” (Perkoski, 1994, p. 53-54).

Acreditamos que “A virgem dos espinhos” pode mesmo ser paradigmático como demonstração processual de um anseio transgressivo formal, só que de outra ordem. A progressão do texto objetivaria um crescendo mediado pela tensão tipicamente teatral entre ação verbal e ação cênica, por sua vez, pautada pela dinâmica físico-espacial. No início da narrativa prevalece o aspecto interlocutório em que o narrador é antes um orador que situa e conduz o leitor-público pela fábula; também o primeiro abuso sofrido pela personagem é por ela lembrado. Dessa forma, o presente da cena requereria cada vez mais a crueza das imagens, o embate dos corpos e não apenas das palavras num experimento cênico que coincidiria tragicamente arte e vida. Seja como for, em ambas as perspectivas de leitura, um nó ético se impõe; afinal, a transgressão formal ocorreria em detrimento do drama humano. Nesse caso, suspendendo nosso apontamento anterior, o eminente fato cruento manteria relação direta com a estrutura social falocêntrica, que encontra no fundamentalismo religioso uma banalização da existência no presente.

Considere-se a mesma exemplaridade do conto “Marilyn no inferno” em dramatizar o desejo do acontecimento pela literatura na transição entre o ator que representa e o *performer* que atua. Sob holofote um jovem que, dos favores sexuais nas salas de cinema, encontrará trabalho como figurante no “primeiro *western* rodado no Brasil” (Noll, 2008b, p. 37). Ao enfrentar dificuldades no desempenho da função, ele expõe ter convertido uma história hollywoodiana que ouvira em crença – no caso, valor da violência física para se alcançar a virtuosidade interpretativa. Após “um *flash* explodir sobre seu corpo e banhá-lo de uma luz efêmera como um soluço mas que o deixa iluminado para sempre” (Noll, 2008b, p. 39), ele sairá nu, cavalgando como se desejasse romper o limite de toda cenografia, o cerco de uma glória não alcançada na arte e desconhecida na vida. E assim se dá, até o acidente que o vitima – reverso irônico e macabro de “seu já iluminado destino das telas” (Noll, 2008, p. 40).

[...] na rua principal de Caxias ele galopa veloz entre os carros e ônibus, não respeita os congestionamentos e passa fininho por uma bicicleta assustada, a loja de discos alardeia “muito antes da minha morte/ eu sei que este dia chegará/ mas quando será”, o grande cartaz do cinema Kung Fu contra os espadachins

*de Damasco, Kung Fu! repete o rapazinho que não aguenta tanto glória e é cus-  
pido contra o cartaz que se rasga e recebe um violento jato de sangue no olho de  
Kung Fu* (Noll, 2008b, p. 40-41).

O fato cruento, portanto, por mais que esteja integrado ao acontecimento, significando aqui uma arrancada triunfal da vida, impõe-se de tal maneira a estabelecer uma cesura. Dessa forma, ele acaba sendo a prova de que permanece a rigidez de uma primeira – e, talvez, única – realidade intransponível.

Em “Miguel, Miguel, não tens abelhas e vendes mel”, o evento violento será distinto por acompanhar a livre verossimilhança da fabulação infantil, o que determina o tom narrativo do conto. Miguel é um garoto com ânsia de saber, de aprender, mas também ser tudo aquilo que escapa à configuração de seu “pequeno” mundo. A crueza irá se impor a partir do momento em que o menino decide imaginar como seria estar no corpo de um homem adulto – “Será que dava, o Miguelzinho na pele do seu Patrício, não foi sempre isso que ele quis, entrar na pele de um homem grande?” (Noll, 2008b, p. 33). O “como se” imaginativo não apenas se torna literal, como também institui uma sentença, considerando o limite da experiência logo imposto pela fatalidade cardíaca que acomete o seu “casulo” durante um almoço em família. Uma vez mais, o fato cruento não desencadeia a transgressão que, nesse caso, tem por instrumento senão a própria imaginação. Se esta consegue “deslocar” o garoto, não será suficiente para fabular, reinventado, a vida em si.

No conto “Cenas imprecisas”, tomado como epígrafe, a crueza fará com que haja a alternância da narração de uma perspectiva interna para a externa, visto que o sujeito que em primeiro nos fala será vitimado pela inundação da cidade por uma represa. Filho do dono dessa terra a ser devastada e tido por louco, ele deixa uma carta em que enfatiza a ideia de que “sua morte seria um ato de extrema contestação ao óbvio da vida”; “*Eu quero um outro teatro, bradou ele, porque este eu conheço não sei quantos milhares de vezes. Eu quero desfazer esta vida mas não tem jeito. Portanto, a morte*” (Noll, 2008b, p. 100, grifo nosso). O conto, nesse sentido, funciona como síntese a essa sequência última de análise em que o entendimento dos fatos cruentos não se permite ser unilateral. Afinal, a urgência de um “outro teatro” – que seja apenas o rito de morte – sobressai, de maneira a ser mais potente a intervenção na obviedade e formalidade das estruturas narrativas do que propriamente nas dinâmicas da vida.

De toda forma, também a virtuosidade formal conquistada pelo acontecimento violento se permite problematizar em virtude de sua qualidade efêmera, ou seria, problematizar em retrospecto a literatura. Válido recorrer a Georges Bataille uma vez mais, canalizando seu argumento à discussão formal. Para ele, no cenário em que a violência típica do erotismo alcança o domínio concreto da imolação, tal qual ocorre no caso sadiano, a vida descontínua (interdito) desaparece por completo, e a continuidade (transgressão) se torna absoluta. O não retorno, nesse sentido, enfraquece a potência de intervenção prevista no jogo erótico, em que a descontinuidade deva ser “perturbada, desordenada ao máximo” (Bataille, 2014, p. 42). Por comparação distintiva, notemos o diferencial de “Irmã Linda”, em que a literalidade de um fato cruento cede lugar à atitude erótica, criando, assim, uma espécie de *performance* de longa duração que irá no máximo, a se lembrar, fingir a morte. Ou ainda o efeito conquistado no tratamento da loucura, com ela estabelecendo-se um trânsito, e não uma exclusão patológica.

Sob tais considerações, o referido problema ético permanece em nosso horizonte. Na intersecção pelo acontecimento, entre o drama humano da continuidade no presente e o experimento da prosa, a literatura de Noll se determina por um aspecto habitacional. Nesse entremeio, não seria equivocada falar num anseio de territorialização, de ocupação simbólica e física dos espaços da vida e da arte. É nesse sentido que a composição destacada em *O cego e a dançarina*, em seu teor iconoclasta, comprometeria a continuidade do próprio objeto literário. Isto é, parece-nos concreta a possibilidade de que o experimento possa redundar ou reforçar, por fim, uma ideiação negativa da literatura como lugar habitável no presente. Falamos da perspectiva imaginativa, ou seja, de seu estabelecimento como território capaz de especular o ideal comunitário humano, mas também de uma perspectiva pragmática, em que a literatura, se não *em retirada*, é espaço de habitação transversal de autores e leitores.

A título de um encerramento que não se contente tão só em negar o negativo, cabe lembrar que Georges Bataille (2020, p. 27) associa à potência de transgressão dos interditos pela literatura a ideia de Mal, diferido daquele que se assume “gloriosamente, como o faz a guerra [...]”; mal, em minúsculo, “cujo sentido é o interesse egoísta”. Por seu turno, o Mal batailliano, associado por lógica ao erotismo, nutre pela morte senão uma “atração desinteressada” (Bataille, 2020, p. 27), como se esclarece no jogo a favor da continuidade. Dessa forma, ele será, distinguindo-se do Bem, contrário aos limites da razão, “movimento de divina embriaguez que o mundo racional dos cálculos”, mundo utilitário do trabalho, “não pode suportar” (Bataille, 2020, p. 19). Assim, se liberada de instaurar uma ordem, de organizar o comum, cabe lembrar que a literatura, como faz categoricamente Bataille (2020, p. 22), de seu posto inorgânico, “é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”.

Na coletânea de estreia de Noll, pode-se afirmar uma constante que já teria superado a mera intuição: de que a busca por laços de continuidade ao aspecto trágico da vida não poderá prescindir de uma atitude especulativa que intervenha nas formas, nas unidades instituídas desde a oposição autoritária entre agentes e objetos; signo da transitividade que desejará avançar para além do limite anatômico, mas, principalmente, para além do indivíduo “acabado” em si mesmo<sup>4</sup>. Para tanto, será essencial a dimensão inorgânica em sentido de liberdade, similar ao argumento de Georges Bataille, algo que, em *O cego e a dançarina*, nos parece ser a face imprevista da insurgência do corpo em evoluções inacessíveis ao teatro, ou mesmo à *performance art* fora de qualquer ideal ritualístico, ou de aproximação irrestrita da vida. Essencial, afinal, ela permitirá que o acontecimento não se restrinja ao instante efêmero; logo, que seja possível sustentar, expandir o espaço literário, como um outro “teatro” para a vida.

4 Considerando a amplitude da obra do autor, referimo-nos ao processo de muitas nuances compositivas em que o indivíduo passa a ser também outro, ou seja, não será apenas *uno*. Como exemplo, as metamorfoses anatômicas de ordem sexual, mas também a expansão prevista no desejo de se fazer parte da paisagem natural, numa espacialização marcante do ser. Por outro caminho, tal expansão é experimentada no que poderíamos denominar variações possessivas, combinações atemporais entre seres, cabendo sua investigação sob o princípio de outras cosmologias não ocidentais, não eurocêntricas. Vale dizer, vertente desaperecebida na fortuna crítica de Noll.

**THE “BLOODY FACT” (“FATO CRUENTO”) AND THE EXPERIMENT OF TRAGIC CONTINUITY IN THE SHORT STORIES OF *O CEGO E A DANÇARINA*, BY JOÃO GILBERTO NOLL**

**Abstract:** This article revisits the collection of short stories *O cego e a dançarina* (1980), by João Gilberto Noll, using the expression “bloody fact” (“fato cruento”), presented in the last short story, to explain the evolutions of a violent, destructive imaginary, which transits from eroticism to the effective immolation of the body. From the analysis of these variations, the element can be associated with the fictional landscape defined by the tragic alienation of human life, whether in an intellectual, affective, or libidinal sense. On the other hand, we aim to read it as a resource of human continuity by intervening in this landscape through excess. The experiment would also respond to a metaliterary reflection by dramatizing the narrative and representative limits through the *event* perspective, here mediated by the theatrical and performative reference dear to Noll’s creative imagination.

**Keywords:** Body. Violence. Ecstasy. Human continuity. Literature and performance.

**REFERÊNCIAS**

- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille).
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Tradução Fernando Scheibe. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. (FILÔ/Bataille).
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates, 206).
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário*. 2. ed. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lau-tréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NOLL, J. G. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.
- NOLL, J. G. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.
- PERKOSKI, N. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da Unisc, 1994.
- SARRAZAC, J.-P. Sobre a fábula e o desvio. In: SAADI, F. (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- VASCONCELOS, M. S. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: GONÇALVES, G. R.; RAVETTI, G. (org.). *Lugares críticos: línguas, culturas, literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições, Faculdade de Letras da UFMG, 1998. p. 201-210.

## LITERATURA

WEIS, J. João Gilberto Noll: o tempo da cigarra. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*, n. 17, p. 88-89, 1997.

VASCONCELOS, M. S. Conto: círculo, circuito. *Polifonia*, Cuiabá, v. 14, n. 16, p. 25-43, 2008.