

ENEDIR DA SILVA DOS SANTOS

**A CONSTITUIÇÃO DA PERSONAGEM EM *LORDE*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

**TRÊS LAGOAS
- 2009 -**

ENEDIR DA SILVA DOS SANTOS

**A CONSTITUIÇÃO DA PERSONAGEM EM *LORDE*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS – Campus de Três Lagoas, para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

TRÊS LAGOAS
- 2009 -

ENEDIR DA SILVA DOS SANTOS

A CONSTITUIÇÃO DA PERSONAGEM EM *LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PROF. DR. ANTONIO RODRIGUES BELON (presidente)

PROF. DRa. KELCILENE GRÁCIA RODRIGUES (titular)

PROF. DRa. SHEILA DIAS MACIEL (titular)

PROF. DR. WAGNER CORSINO ENEDINO (1º Suplente)

PROF. DR. ROGÉRIO PEREIRA DA SILVA (2º Suplente)

Três Lagoas, 18 de dezembro de 2009.

À minha mãe “senhora de lutas e vitórias”, três filhos, três latas d’água na cabeça e muito amor no coração. Aos meus irmãos, homens de caráter e sensibilidade; e aos meus avós, moral e lâmpada para os meus passos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre presente em minha vida, porto seguro para as mais tenebrosas tormentas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio R. Belon, o homem que antes mesmo de me conhecer acreditou em mim.

À professora Kelcilene G. Rodrigues, com sua sabedoria e elegância fez-me apaixonar pelas análises literárias.

À Prof. Gizelda, uma grande mestra a quem titulação alguma seria capaz de traduzir a paixão pelo curso de Letras.

Ao Prof. Wagner C. Enedino, pelas contribuições essenciais.

Aos demais professores, pelas interferências construtivas, sendo grandes mestres neste caminho, algumas vezes tortuoso, que é a aprendizagem.

À minha mãe, pela constante ajuda e importantes conselhos, sempre incentivando e apoiando minhas decisões.

Aos meus irmãos, que compreenderam a importância da minha pesquisa e contribuíram de alguma forma para a concretização deste trabalho.

Aos meus familiares, especialmente meus tios e primos maternos, pelos almoços de domingo, pelo riso e pelo companheirismo.

Ao meu namorado Michael, ouvidos e olhos sempre atentos. Minha razão em tempos de imensas contradições.

Aos meus amigos, Kleber, Márcio e Gustavo, fiéis escudeiros de tempos longínquos.

Ao Claudionor, funcionário da secretaria da Pós, pela paciência de sempre. Obrigada pela ajuda.

Aos amigos mais recentes e aos de longa data: Jô, Juliana, Luceny, Nayara, Max, Priscila, Renato, Renata, Renan Maciel, Vinicius, Felipe, Giovana, Haléia, Cidinha, Arani, Elizete, Fabrícia, Ângelo, Suelino e, ainda, tantos outros presentes, não menos importantes, que a vida me trouxe e foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

À minha querida Andréia, grande e lutadora mulher, amiga que fiz na UFMS e foi fundamental para que eu concluísse essa etapa. Obrigada por tudo.

À querida Lucinéia e sua família, pela acolhida em Três Lagoas e por não terem apenas oferecido sua casa, mas seus corações.

A chaga que me abriu
na dobra surda do peito
tem um sangue ruivo
da corda sarda que ela descobriu cantando
enquanto se despia para mim
que via arfante
a túrgida boca da canção.

João Gilberto Noll, *Harmada*.

SANTOS, EneDir da Silva dos. A CONSTITUIÇÃO DA PERSONAGEM EM *LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo pesquisar a constituição da personagem no romance *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, por meio de aspectos temáticos e estruturais. O escritor gaúcho faz, por meio da personagem de *Lorde*, um esboço do ser humano inserido na sociedade ocidental do século XXI, traduzindo-lhe as mazelas existenciais num indivíduo desfigurado, anônimo e transitório. Para empreender o estudo das características do homem contemporâneo, como a errância, as transmutações e a desmemorialização, analisaremos, distintamente, o papel da personagem e do narrador nos planos narrativo e diegético, assim como, a relação entre história, espaço e tempo e os quesitos que compõem a estrutura da narrativa. Para tanto, utilizaremos como aparato teórico, entre outros, os estudos de Gérard Genette, George Lukács, Lucien Goldmann, Aguiar e Silva, Yves Reuter e Massaud Moisés.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Ficção contemporânea; narrador; protagonista; anti-herói.

SANTOS, EneDir da Silva dos. A CONSTITUIÇÃO DA PERSONAGEM EM *LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

The present work has with objective research the formation of character in romance *Lorde* (2004), of João Gilberto Noll, through the thematic and structural aspects. The writer gaucho makes, through the *Lorde* character, an outline of the human being within the Western society of the XXI century, translating to the existential wounds in a disfigured individual, anonymous and transient. To undertake the study of the characteristics of contemporary man, such as wandering, the transmutations and desmemorialization, we analyze separately the role of the character and the narrator in the narrative and diegetic planes, as well as the relationship between history, space and time and the requirements that make up the structure of the narrative. Therefore, we will use as theoretical apparatus, among others, the studies of Gérard Genette, George Lukács, Lucien Goldmann, Aguiar e Silva, Yves Reuter and Massaud Moisés.

Key words: Brazilian literature; Contemporary fiction; narrator; protagonist; anti hero.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DOS PRINCÍPIOS ESSENCIAIS A UMA DUALIDADE DE ABORDAGENS	14
1.1. O “nascimento” do romance: breves considerações.....	14
<i>1.1.2. A diegese de Lorde</i>	<i>16</i>
1.2. O narrador.....	18
1.3. O protagonista	26
2. ASPECTOS DA NARRAÇÃO	35
2.1. Os modos narrativos	35
2.2. As vozes narrativas.....	44
2.3. Os níveis narrativos	52
2.4. As perspectivas narrativas	61
2.5. O tempo da narração.....	69
3. ASPECTOS DA FICÇÃO	77
3.1. A história, o espaço e o tempo.....	77
3.2. Lorde, a personagem.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR.....	94
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A ficção contemporânea revela aos leitores do século XXI a imagem do homem que modificado pela modernidade e pela tecnologia vê esvaírem-se seus conceitos. Promove o embate entre valores individuais e sociais, evidenciando a necessidade que o ser humano tem de encontrar sentido para sua vida. A literatura nolliana é uma das vitrines da ficção contemporânea, destacando o homem imerso em suas próprias neuroses.

A presente pesquisa objetiva analisar a constituição da personagem protagonista do romance *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, nos aspectos temáticos e estruturais. Nesse segmento, surge a indagação: diante de tantos autores e obras brasileiras de renome, por que estudar um romance de um escritor contemporâneo como João Gilberto Noll?

Poderíamos elaborar diversas respostas, mas destacamos as que originaram nosso interesse. Uma das motivações para este estudo foi perceber o modo como o romance contemporâneo exhibe o ser humano do século XXI. Em sua trajetória, o romance sempre destacou o relacionamento humano, seja com o meio em que vive, seja com outros seres, porém o romance contemporâneo, herdeiro do romance moderno, explora o homem confrontando-se com seu próprio eu, com a imagem que ele tem de si próprio e, a partir daí, reflete as necessidades e angústias dos seres humanos desse novo século.

Encontramos na literatura nolliana um retrato peculiar da situação do indivíduo globalizado, pois evidencia as mudanças sofridas por este na tentativa de adaptar-se à sociedade; chama-nos a atenção, também, a forma como o autor cria e recria sua personagem protagonista, e, por meio da linguagem, reproduz o cotidiano de um indivíduo disposto a sempre reinventar-se. Além disso, o autor vem se destacando no cenário literário nacional desde a publicação de seu primeiro livro de contos, *O cego e a dançarina* lançado em 1980.

Sua bibliografia contém, atualmente, 15 obras publicadas e republicadas; muitas delas receberam honrarias como o Prêmio Jaboti da Câmara Brasileira do Livro, Revelação do Ano e melhor livro da APCA e, ainda, o Prêmio Bravo Prime da Revista Bravo.

João Gilberto Noll exhibe, por meio de sua personagem protagonista, o homem do século XXI que vê esvaírem-se suas raízes morais e sociais, devido à superficialidade de sua existência. Contudo, não reflete sobre este processo de transformação, quase metamórfico, que é proporcionado pelo convívio social e por sua inserção nesta sociedade de consumo.

O reflexo dessas transformações que ocorrem à revelia da vontade humana é um indivíduo errante, que deambula pelo mundo desejoso de acolhimento e adequação. Para alcançar tais objetivos, o protagonista nolliano busca ir além do real, mergulhando em mistos de devaneio e realidade.

Sabemos, por meio de entrevistas concedidas pelo próprio autor, ou, ainda, por outros estudiosos de suas obras, que os protagonistas criados por João Gilberto Noll têm como características essenciais o descontentamento com o mundo que os cerca. Como forma de demonstrar essa insatisfação, as personagens protagonistas buscam, no isolamento e na transitoriedade, evidenciar a errância de suas vidas. Desse modo, ao empreender os estudos acerca das questões temáticas visa-se mostrar o perfil da personagem protagonista que povoa outras obras do autor gaúcho.

Lorde (2004) traz um desses protagonistas que transformam a história por meio de uma viagem que mescla o envolvimento entre o real e o psicológico, tornando-se uma vitrine dos valores degradados do século XXI. Aspectos como a insatisfação e a não linearidade do tempo funcionam como atrativos para que possamos delinear esse protagonista.

Os aspectos estruturais foram analisados à luz de teóricos como: Gérard Genette (1972), George Lukács (2000), Lucien Goldmann (1976), Jean Pouillon (1974) e estudiosos como: Antonio Candido (1976, 2002), Yves Reuter (2002, 2004), Massaud Moises (1979) entre outros autores de renome. Além disso, foram utilizados artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

No primeiro capítulo, intitulado “Dos princípios essenciais a uma dualidade de abordagens”, fazemos uma breve abordagem acerca da história do romance e uma explanação acerca do enredo de *Lorde*. Posteriormente, enfatizamos a importância das narrativas para o desenvolvimento humano e, propomos um estudo sobre a dualidade de abordagens que separa o narrador e o protagonista, a alternância de suas aparições no contexto da obra, e ainda, por meio da teoria de Gérard Genette (1972), definir a tipologia a que pertence o narrador do romance *Lorde*.

Durante a leitura da fortuna crítica a respeito das obras nollianas, percebemos que o narrador que transita por algumas delas possui sempre as mesmas características. Portanto, fez-se necessário compará-lo aos outros protagonistas, e, por meio disso, extrair-lhe os traços mais empregados em *Lorde*.

No segundo capítulo, “Aspectos da narração”, estudamos os elementos que compõem a parte estrutural do romance como: os modos, as vozes, as perspectivas e os tempos. Para estudá-los utilizamos, novamente, as teorias genettianas, além dos estudos de

Reuter (2002, 2004), Norman Friedman (2002) e outros autores pertinentes. Nesse capítulo, procuramos demonstrar como essas articulações influenciam e caracterizam a constituição da personagem.

No terceiro capítulo, denominado “Aspectos da ficção”, lançamos um olhar mais atento à diegese de *Lorde*, isto é, aos elementos que integram a história, o espaço e o tempo. Ainda neste último capítulo, propomos um estudo sobre o uso do título honorífico Lorde, que nomeia o romance, e o lorde que é a personagem protagonista, buscando expor as metáforas que existem entre a honra do título e a fragilidade do homem, e, muitas mais que tonificam a história.

Em suma, este estudo visa lançar mão do embasamento teórico para refletir sobre a constituição do protagonista deste romance, destacando a articulação entre o desenvolvimento da obra e as características temáticas utilizadas pela escrita nolliana para estampar o processo de degradação a que o homem do século XXI está exposto.

1. DOS PRINCÍPIOS ESSENCIAIS A UMA DUALIDADE DE ABORDAGENS

1.1. O “nascimento” do romance: breves considerações

O vocábulo romance era utilizado na Idade Média como indicador de uma língua vulgar, a língua românica. Somente entre os séculos XVII e XVIII, passou a nomear uma narrativa literária, mas ainda nesse tempo era considerada, pejorativamente, como uma história exageradamente descritiva e fantasiosa. Isto, porque o romance a princípio substituiu a epopéia, forma nobre de arte, e torna-se uma expressão dos valores burgueses:

Com efeito, a demofilia que varre as consciências lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia. Ora, nada mais natural que a prosa, caracteristicamente “objetiva”, descritiva e narrativa, viesse de pronto a ocupar o lugar da poesia épica. E esta, quando presente, se atenua a olhos vistos e se põe a serviço de sentimentos demofílicos. A poesia populariza-se, abandonando o exclusivismo dos salões esnobes e as cortes amaneiradas. Com isso, o romance passa a apresentar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constitui-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade. E esse caráter lhe adivinha dum fator cedo preponderante: o de abarcar tudo quanto era forma e recurso de expressão literária (MOISES, 1979, p. 92).

No século XVIII o romance continua identificando-se com os ideais burgueses, mas começa a dar indícios de uma mudança temática, deixando de lado a frivolidade, passa a analisar os sentimentos humanos, fazer sátiras sociais e políticas e, ainda, torna-se um escrito de intenções filosóficas.

A princípio, o público leitor dos romances contribuiu para que fosse fomentada a visão pejorativa da sociedade acerca desse gênero literário, pois se tratava de mulheres que buscavam entretenimento e de homens que, para acompanhá-las, tornaram-se também leitores de romance. Desse modo, conforme Aguiar e Silva (1979), entre o final do século XVIII e início do século XIX, o público romanesco aumentou exorbitantemente, por isso foi preciso editar numerosos romances para saciar o apetite desses novos leitores.

O romance desprezado anteriormente como gênero literário menor, conhece seu ápice no século XIX. Pois passa a ser literatura de expressão burguesa e, diante do surgimento

de grandes mestres como Tolstói, Flaubert e outros, o romance conquista grande credibilidade:

[...] O universo romanesco alarga-se e enriquece-se com experiências humanas perturbantes pelo seu caráter abismal, estranho e demoníaco; com os realistas e naturalistas, em geral, a obra romanesca aspira à exactidão da monografia, de estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais. Em vez de heróis altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos das narrativas românticas, aparecem nos romances realistas as personagens e os acontecimentos triviais e anódinos extraídos da baça e chata rotina da vida (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 260).

A revolução temática do século XIX manifesta-se, enfaticamente, no romance escrito no século XX, diferenciando-se pela profundidade das abordagens que os romancistas exploram em suas personagens. O romance do século XX exprime as inquietudes sociais e psicológicas do homem moderno, configurando-se como uma vitrine da conturbada existência humana. O surgimento de escritores que centraram suas ficções no caráter psicológico, na simbologia e nas mitificações arquetípicas do homem, confirma a evolução do gênero:

Renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. [...]. O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 261).

Por meio dessa retrospectiva acerca da história do romance, percebe-se que a contemporaneidade apenas aguçou e tonificou as temáticas utilizadas pelos romancistas modernos. Os recursos utilizados pelos autores para alcançar uma exploração maior do homem e de seus entraves existenciais, vão desde as modificações estruturais, como a adoção de um tempo não linear, uso do monólogo interior, aparecimento ou inexistência do narrador, até a investigação das relações que se estabelecem entre o homem psíquico e social, o espaço que ele habita e as transformações que o envolvem e modificam.

O romance contemporâneo abandona cabalmente a representação mimética da realidade e, influenciado pelas várias correntes filosóficas e psicológicas retrata um ser humano individualista vivendo o vazio de sentimentos e esperanças, ou seja, em constante dissolução. Segundo Rosenfeld (1976, p. 94), “Neste mundo, os seres humanos tendem a

tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes “estrangeiros”, solitários, sem comunicação”.

As obras de João Gilberto Noll têm seus protagonistas como exemplo dessa súpula de abordagens. O homem está em constante confronto com a realidade que o cerca, e essa ao invés de preenchê-lo, o esvazia, levando-o ao niilismo existencial.

Para que a compreensão desse trabalho seja completa, faz-se necessário uma explanação minuciosa do enredo de *Lorde*.

1.1.2. A diegese de *Lorde*

Um escritor gaúcho tem um encontro inesperado numa livraria do Rio de Janeiro com um inglês muito interessado na literatura que o brasileiro produz. O inglês pede que o escritor gaúcho envie-lhe as obras, porque não as encontrou na livraria.

Depois desse único encontro, o inglês convida o brasileiro para uma temporada em Londres como escritor residente numa universidade, prometendo-lhe uma forma de subsistência e uma missão. Diante disso, o escritor, cansado da fastidiosa vida em solo brasileiro, resolve abandonar tudo aquilo que não conquistou e parte para a Inglaterra.

Em sua chegada ao solo inglês, sente-se desamparado e começa a angustiar-se com a possibilidade de ter sido enganado e deixado no aeroporto londrino; envolvido pela frieza do clima, cogita formas de ficar na cidade.

O inglês chega para apanhar o escritor e levá-lo para o que seria sua casa na Inglaterra: um pequeno apartamento alugado no subúrbio londrino. Nesse momento, o brasileiro entusiasmado pela possibilidade de estabelecer-se na Inglaterra, dá início a uma sucessão de metamorfoses. A primeira delas centraliza-se na aparência e, a partir dela a personagem protagonista demonstra toda sua instabilidade psicológica.

Mergulhado na angústia de ser outros, aproveita o cenário londrino para perambular e testar a aceitação dos outros, mas em Londres é apenas mais um imigrante. A personagem absorve os olhares, as reações, as histórias, demonstrando estar sempre à procura de algo que ela mesma não consegue identificar.

As personagens secundárias que cruzam seu caminho são fontes de reflexões que sempre terminam em reações abruptas que resultam em momentos de crise existencial. O

encontro mais importante da fase londrina é com um professor chamado Mark, pois ambos cogitam um envolvimento homoafetivo, porém, mais uma vez a instabilidade da personagem o faz recuar e continuar sozinho.

Embora deseje avidamente a estada londrina, sente-se encarcerado pelo inglês e incomodado pelo mistério que envolve a existência da organização a que o londrino pertence, mas não chega a questionar seu destino, sua missão ou qualquer informação. Somente demonstra seu descontentamento, isolando-se e perambulando pela cidade.

As andanças do protagonista pela cidade rendem-lhe encontros com prostitutas, velhos, homossexuais e, estes encontros aguçam seus desejos sexuais, por isso, a personagem enxerga no outro a sensação de saciedade.

Desconfiado do comportamento do brasileiro, o inglês leva-o a um hospital, onde o protagonista sofre a segunda metamorfose mais importante, pois acredita ter deixado aquele ser frágil na cama hospitalar. Depara-se com uma exposição egípcia, e, neste momento assume para si as características de um deus forte, corajoso e ágil.

Sente-se como um deus, pronto a desafiar a tudo e a todos. Entretanto, após esse momento de coragem, segue-se uma profunda depressão em que a personagem apresenta-se fisicamente debilitada. Nesse período, tem alucinações e o sentimento de não pertencer ao lugar torna-se ainda mais forte.

Após seu restabelecimento, o escritor e o inglês deixam o apartamento e vão para as margens do rio Tamisa, lá após negar a provisão ao brasileiro, o inglês pega um manto e se atira no rio.

O brasileiro, com medo da deportação, foge para Liverpool, onde pretende recomençar uma nova história. O clima da cidade costeira propicia transformações importantes. É o lugar em que o protagonista emprega-se como professor universitário, sente-se melhor acolhido e, finalmente, encontra George, um ex-marinheiro que propicia ao brasileiro sua única relação sexual concretizada, haja vista que em sua temporada londrina, a personagem tenha percorrido a cidade à mercê de sua libido, a narrativa não mostra nenhuma consumação sexual.

Ao acordar, o protagonista não encontra George ao seu lado. Porém, no espelho vê refletidas as características que pertenciam ao ex-marinheiro, mas que agora adornavam seu próprio corpo. Seria um outro homem? Ou um novo homem? A narrativa prossegue sem solucionar o mistério.

Chega-se ao final da diegese, em que a personagem protagonista dirige-se a um cemitério medieval e lá adormece.

1.2. O narrador

O hábito de partilhar histórias é algo que acompanha o desenvolvimento da vida social humana desde seus primórdios. A palavra, elemento essencial para a existência deste hábito, é veículo cultural que transmite e leva as narrativas para diferentes tempos e lugares.

A presença das narrativas na vida social do homem é algo notório desde a antiguidade, pois no princípio aquele que narrava, o fazia diante de suas vivências, visões ou, ainda, aquilo que havia imaginado ou sonhado.

O homem, primeiramente por meio de relatos orais, utilizava a narração como forma de partilhar histórias, reais ou fictícias, objetivando propagar seus feitos e costumes diversificados, e, ainda, a utilizavam como maneira eficaz de transmissão de conhecimentos e crenças.

O imenso interesse do homem pelas narrativas fez da palavra oral ou escrita um meio de integrá-lo à realidade, de levá-lo a lugares inusitados e, assim, conhecer diferentes culturas. Daí considerarmos a narrativa como um fenômeno dinâmico e diversificado, isto é, fenômeno que se utiliza de diferentes meios de comunicação.

Para Walter Benjamin (1994), a experiência passada de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Além disso, o autor apresenta os camponeses e marujos como os primeiros mestres desta arte, pois aqueles inspirados por sua lida diária traziam para as narrativas as experiências da vida comum do povo de sua localidade, enquanto os marujos traziam as histórias, muitas vezes fantásticas e imaginárias de lugares longínquos.

Deste modo, a narrativa literária pressupõe, assim como outras formas de narrativa, a existência de um emissor e um receptor. O primeiro trata-se do autor; o segundo do leitor e o texto literário é a mensagem que os liga.

A ação do texto literário nos é trazida pela narração da mensagem, feita por um ser fictício, criado pelo autor, e que é fundamental para o desenvolvimento da narrativa, trata-se do narrador. Certamente, a interposição do narrador entre a história e o leitor denota seu papel diante do público, mesmo assim não podemos confundir o papel do autor, ser real que escreve a história e se dirige ao leitor, com o papel do narrador, porque este é o ser ficcional que só existe no interior da narrativa e está em contato direto com o narratário, também um ser ficcional.

A transmissão oral das histórias sofreu um declínio com a criação do romance, pois este não deriva da tradição oral, muito menos a estimula; nele o autor isola-se e dá vida

ao narrador que narra sua própria história, ou delega esta função a outros seres que podem ou não ser personagens.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive [...] (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A amplitude das abordagens narrativas sempre contou com um elemento chave, que as faz chegar aos leitores. É nesse papel que encontramos o narrador, responsável por mostrar, contar, direcionar a narração da história.

Uma das definições de narrador é a de que se trata de um ser ficcional cuja incumbência é contar a história, assim tornando-se ficcionalmente o transmissor da mensagem. Para Reuter (2004, p. 38), “o narrador é aquele que parece contar a história no interior do livro, mas, que só existe em palavras no texto”.

Pode-se compreender que a diversidade de narradores está em consonância com a diversidade de narrativas encontradas, pois desde o aparecimento da imprensa ocorreu também o surgimento de obras de diversos gêneros. Tal fato possibilitou a ampliação das opções de leitura e, conseqüentemente, o relacionamento entre o escritor e seu público.

Diante do crescimento do número de obras, maior se torna a exigência a respeito da diversidade de narradores, pois diante da complicação das histórias narradas ocorre a utilização de outros modos de narrar, especialmente relacionados ao romance, no qual muitas vezes o narrador parece desaparecer, ou ainda, fundir-se, isto é, personagem e narrador tornam-se um só.

A respeito do papel do narrador na história, Genette (1972) indica as modificações pelas quais as designações de narrador passaram diante das mudanças no romance:

O romance contemporâneo franqueou esse limite, como muitos outros, e que não hesita em estabelecer entre narrador e personagem (ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma ideia mais complexa da <<personalidade>>. As formas mais avançadas dessa emancipação não serão talvez as mais perceptíveis, pelo facto de os atributos clássicos da <<personagem>> - nome próprio, <<carácter>> físico e moral – terem aí desaparecido, e com eles os pontos de referências da circulação gramatical. (GENETTE, 1972, p. 245)

A emancipação destacada por Genette (1972) aparece constantemente nos textos de João Gilberto Noll. Em sua literatura há traços significativos da contemporaneidade, uma vez que o narrador tem como missão ser um emissário da fragmentada existência humana nos grandes centros urbanos. Responsável por revelar as características do homem contemporâneo, o narrador nolliano despe-se de seu passado e ignora as perspectivas de futuro, de esperanças e apegos, não para revelar mistérios, mas para instigar sua criação.

O narrador criado pelo autor perambula por seus textos, sempre caracterizado como um homem soturno, inquieto, em quem o sentimento de inadaptação é uma constante que motiva atitudes imprevisíveis como chorar diante da nudez de outro homem ou abandonar seu país atrás de um inglês e uma missão misteriosa.

Outras obras do autor como *A fúria do corpo* (1981), *Berkeley em Bellagio* (2003a), *Harmada* (2003b) e *Lorde* (2004), apresentam com um narrador que se transveste como personagem protagonista das narrativas e, diante da possibilidade de fixar um ponto de vista centralizado, narra suas peripécias como um homem urbanamente solitário.

A narração em primeira pessoa com a focalização por meio da personagem protagonista é uma característica da escrita de João Gilberto Noll. Tal recurso é um dos fatores que tornam sua literatura instigante, pois:

João Gilberto Noll é um escritor em cujo texto sentimos a pura intensidade do ato de escrever. Seu texto, longe de ser torrencial, foge incessantemente da apreensão do leitor, desenhando formas no imaginário que não passam de linhas soltas, imagens cambiantes e livres. Essa liberdade da sua escritura se perfaz na afirmação, única e exclusiva, de um desejo de narrar. Seu texto sofre de uma espécie de instabilidade programática que desencadeia fluxos narrativos em tempo real, poderíamos dizer. Não o tempo da narrativa, mas o tempo da leitura, o tempo do ato de ler, no qual o leitor é enredado numa estranha malha de sentidos instáveis e cambiantes. Sua instabilidade não decorre nada mais do que de um recurso empregado de longa data na literatura, mas do qual Noll se apropria com uma perícia e vigor provocantes: a narração em primeira pessoa. É nos ininterruptos câmbios subjetivos dos seus narradores que o desejo mostra sua face de liberdade afirmativa. A escritura de João Gilberto Noll engendra uma narração desejante, uma máquina de produção de sentidos múltiplos que explodem em parágrafos elípticos e sem pontos, encadeando forças significadoras suspensas temporariamente apenas por vírgulas, ou então se insinua em saltos espaço-temporais do narrado, saltos localizados nos signos impressos na página do livro, transformando o, até então, "fora do texto" em "dentro". Factualização do que estava, antes, apenas sugerido (ORNELLAS, 2000).

Para Leite (2000, p. 43), “o narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. A autora destaca, a respeito

do narrador protagonista, a ocorrência de uma visão centralizada e não periférica dos acontecimentos, pois ele não é um espectador, mas um ator. O objeto da narração são as ações do protagonista nolliano, desde sua chegada apreensiva ao aeroporto londrino até seus insólitos encontros nos *pubs* ingleses.

Embora coincidentemente tenhamos em *Lorde* uma personagem protagonista que seja um escritor, lembremo-nos de que este romance não é uma autobiografia, e, por isso é preciso destacar que para a utilização desse narrador houve um isolamento do autor, uma vez que:

A conquista do *eu* não é, pois, aqui, regresso e presença a si, instalação no conforto da <<subjectividade>>, mas talvez exactamente o contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonínia mais que discreta, e como que, acidental, entre o herói-narrador e o signatário (GENETTE, 1972, p. 248).

Ao abordarmos o narrador protagonista de *Lorde*, o que chama a atenção é o clima de mistério propiciado pelo narrar do protagonista. Sua narração inicia-se no aeroporto de Londres e, a partir daí, sensações e impressões são repassadas não de forma clara, mas sempre envoltas numa atmosfera de incertezas, que perduram durante todo o percurso da personagem.

O ato de narrar do ponto de vista de um narrador, que é também personagem central, é chamado por Genette de narrador autodiegético, ou seja, um herói que conta sua história, por isso os acontecimentos são analisados do interior.

Esta focalização interna relaciona-se com a observação privilegiada que o narrador tem:

A opção pela focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa *imagem* privilegiada pelo narrador; privilegiando a *imagem da personagem*, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso [...] (REIS & LOPES 2002, p. 119, grifos no original).

A figura taciturna que narra e protagoniza o romance de Noll envolve o narratário numa descrição detalhada dos espaços londrinos, tornando a atmosfera da capital inglesa

propícia ao esquecimento necessário. A amnésia é fator que deve ser ignorado pelo inglês, autor do convite para a incursão à Inglaterra.

O que o narrador protagonista nos apresenta são cenas que sucessivamente diminuem o espaço para rememoração, são produtos e fragmentos de uma estada sem planejamento algum, pois a estada em Londres proporciona um esvaziamento de si e um preenchimento de várias vidas novas.

A viagem a Londres torna-se propícia para o processo de esquecimento pelo qual a personagem deseja passar. Relutante, ela procura conservar um resquício de orgulho, manter a pose de autor brasileiro que vai ao exterior divulgar sua literatura.

As sete obras que motivaram a viagem do protagonista parecem chamá-lo à realidade, mesmo renegando o tempo que elas lhe roubaram, reconhece que é exclusivamente por elas que está na Inglaterra, e percebe que em sua estada londrina está a chance de protagonizar muitas outras histórias, ligadas à apropriação de outra nacionalidade e às intensas possibilidades de ser vários em um só.

Por meio do narrador, observamos a fragmentação presente na literatura nolliana. As ações não têm um porquê ou uma intenção definida; as personagens secundárias são conduzidas também por este narrador e suas impressões. Importa mencionar que a impressão mais recorrente é a de que elas não passam de seres também em processo de esquecimento, corpos desvelados pela globalização e entregues às rotinas desmotivadas.

As personagens que o protagonista encontra pelos caminhos londrinos não têm voz ativa, somente se conhece suas intenções por meio das palavras do narrador. Na verdade, parece-nos que assim como ocorre com a personagem protagonista, não há uma necessidade de comunicação, mas de um apagamento das personalidades, propiciado pela rapidez dos relacionamentos.

As experiências são mais contemplativas do que ações propriamente ditas. O narrador protagonista transvê o que cada paisagem, cada personagem e cada experiência apresentam. Deste modo, o que chega ao narratário, é a súpula de experiências rapidamente vivenciadas e sem qualquer objetivo que as transcenda:

Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o bastante do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectívica. O Eu passado já se tornou objetos para o Eu narrador. É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de

distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a “geometria” de um mundo eterno, sem tempo (ROSENFELD, 1976, p. 92).

Como mais uma evidência de que a capital inglesa é o lugar de encontro de diversas nacionalidades, o narrador nos mostra que há muitos imigrantes: turcos, hindus, tailandesas, coreanos, entre outros. Todos partilham do mesmo sentimento: um desejo de busca, um fascínio pelo desconhecido e o intuito de participar economicamente da sociedade capitalista.

O fascínio pela novidade, pela chance de viver independente e desapegado da imagem criada no Brasil, imagem irreal de escritor bem sucedido, faz com que o brasileiro busque a solidão e a anonimidade das ruas de Londres. Não há uma preocupação com o depois, mas uma sensação de desconfiança diante das atitudes não reveladas do inglês.

Há muitos entraves nesse romance. Um deles é que o narrador, ao invés de desvendar, parece fazer questão de alimentar o mistério que o envolve, pois são entraves como esses que tonificam os relacionamentos com outras personagens e lugares.

O desejo de deixar no Brasil o homem de outrora é uma constante inquietação, qualquer tentativa de lembrança é instantaneamente reprimida. Com efeito, só há o presente, a vivência atual e com ela a motivação de permanecer em Londres.

Parece ser uma opção do narrador que não nos apropriemos do passado do protagonista. Assim, numa tentativa de focalizar a migração como única opção para aquele homem que estava numa baixa de sua produção literária, as únicas lembranças reveladas são os passeios pela cidade de Porto Alegre; “Eu poderia fazer as minhas caminhadas matutinas. Aquelas que eu costumava fazer todas as manhãs à beira do Guaíba, entre a Usina do Gasômetro e o teatro Pôr-do-Sol” (NOLL, 2004, p. 19).

Recordações não são bem-vindas, por isso a sucessão de acontecimentos desconectados invade a narrativa numa torrencial tentativa de que o passado se apague para que o presente possa fundamentar a existência deste novo homem, que insistentemente procura incorporar a vivência inglesa.

Diferentemente do que evidencia Walter Benjamin (1994) nesse segmento, que a narrativa é resultante das experiências passadas de pessoa para pessoa, a narrativa de João Gilberto Noll não tem como base a experiência de alguém; sua narrativa parece ser o resultado da junção entre momentos reais, pensamentos e atos imaginativos. É por meio deles que o narrador demonstra o caráter repetitivo da vida moderna. Vida que não é vivida por um herói, mas, contrariamente, por um anti-herói.

Pelo desapego com suas raízes, uma desesperança latente e uma existência ficcional tão conturbada, há momentos de extremo abandono, desespero e delírio, o narrador tem pouco a revelar. Embora esteja em constante trânsito, age como um passageiro inerte que pouco tem a contar sobre suas experiências.

A narração da protagonista do romance *Lorde* está ancorada no desejo de continuar buscando o conhecimento de si próprio, em Londres. Seus anseios quanto à estadia e à missão prometidas pelo inglês fazem com que ele enverede por caminhos de extrema confusão mental, caminhos que o levam, muitas vezes, a desconhecer-se ainda mais.

Envolto em alucinações e dejetos, a personagem perde a noção da realidade e mergulha no mundo das neuroses urbanas, numa tentativa de adaptação e integração “Adormeceria em outra nomenclatura e eles não me encontrariam: eu estaria distribuído não só entre eles mas também por toda aquela casa em Hackney. Na cortina estaria eu, na mesa, em lugar nenhum” (NOLL, 2004, p. 62).

Influenciado pela solidão cotidiana, o narrador parece encontrar-se num processo de esfacelamento diante do mundo, direcionando seu olhar para as mazelas do homem contemporâneo, porém, ao assumi-las, estas mazelas evidenciam um processo de autodestruição.

Na tentativa exaustiva de viver o presente e desvencilhar-se do passado, o narrador funde espaço, arte e impressões para, assim, provocar um sentimento de estranhamento, tornando sua confusão mental uma alavanca reflexiva para suas mutações.

Em tais mutações está incluso o esvaziamento do escritor brasileiro, a dissolução de seu ser para que uma nova identidade possa ser absorvida. Assim a criatura poderia novamente ser moldada, é o que vemos neste trecho do romance:

Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora sem isso não calcularia como prosseguir. E uma substância que eu saberia moldar, eu sei, eu saberia: em outro e outro ainda, em mais (NOLL, 2004, p. 28).

O esvaziamento promovido pela temporada londrina é utilizado pelo narrador para exhibir o protagonista como uma criatura inacabada, sempre em busca, em trânsito.

Diante das obras de arte nos museus, das pessoas nas ruas, dos altares das igrejas ocorre o embate entre o homem e seus desejos, não apenas os sexuais, mas também os existenciais.

Os encontros narrados pelo protagonista são trocas, uma viagem à Europa por um escritor brasileiro a ser moldado, o afeto comprado da prostituta por um momento de entrega, o convite para um banho e uma relação amorosa/sexual entre dois homens por um momento de revelação sentimental, um suicídio por um manto de rei e uma simples subsistência na capital inglesa por um novo homem.

A definição utilizada por Daniel Barreto da Silva, em sua dissertação de mestrado, merece destaque quanto à função e características presentes no narrador-personagem e sua trajetória nos romances de Noll:

Sujeitos em processo contínuo de esfacelamento identitário, incapacitados para a normatividade do trato social, os personagens-narradores de Noll parecem em eterno e aceito naufrágio, ainda que, surpreendentemente, mantenham a cabeça fora d' água, num tipo de lucidez intrépida que sabe do afogamento iminente a ponto de ansiá-lo. Por vezes, realmente se afogam, para renascerem num outro livro, afundando novamente, algo irredutível quanto à escolha de seu destino, irascível frente à opção de pegar um bote que o condenará ainda mais. Quimérico (SILVA, 2006, p. 26).

A narrativa acompanha o caráter fluído do narrador protagonista, as sucessivas cenas detêm-se apenas momentaneamente em parágrafos longos para narrar encontros cruciais que suscitam descrições, sensações e conjecturas que são imediatamente expostas pelo narrador protagonista:

Andava em direção à casa de Hackney como alguém que vai salvar um naufrago, sem que a pressa o deixe aturdido diante das medidas a tomar. Se o inglês que me chamara a Londres estivesse presente era uma situação, a outra é se a minha chave não conseguisse abrir a fechadura trocada, uma terceira é ter lá dentro um poderoso comitê que não só me deserदारá mas tirará as minhas liberdades temporárias. Tolo, eu dizia e repetia, tolo és tu, rapaz, que acreditaste nas benesses (NOLL, 2004, p. 61).

A narrativa é propagada com tamanha fluidez, como se fosse numa tempestade de palavras, sua trajetória inicia-se no aeroporto, espaço pelo qual transitam os viajantes e termina no cemitério, onde ocorre a última viagem de todo ser humano.

Mesmo diante do encerramento, este se desfaz, e o espaço favorece mais uma tentativa de assumir o sonho do outro, assim a narrativa termina, um homem adormecido, buscando nos sonhos a aceitação de seus outros *eus* e as marcas deles em seu corpo.

1.3. O protagonista

O intuito primordial da literatura, como forma de trabalhar artisticamente a escrita, é traduzir de forma profunda os anseios, as inquietações, as transformações, as trajetórias e demais características que envolvem o ser humano. Afinal, é este o papel da arte, desvelar o mundo no qual a humanidade está arraigada.

Para cumprir este papel, a literatura gerou, desde a antiguidade, diversas formas orais e textuais que pudessem alimentar o espírito humano, instigando-o a procurar o conhecimento acerca de si, à apropriação de saberes e a uma visão do mundo que habita.

Dentre os gêneros textuais é destacável a trajetória do romance, que a princípio e com certo preconceito, surgiu como forma escrita para narrar as aventuras de uma personagem ficcional, usufruindo de aspectos descritivos e por fim, acabou absorvendo as características de cada escola literária. Para Lukács (2000, p. 71), “o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição. E em termos da experiência subjetiva uma resignação”.

O romance valeu-se de muitas temáticas como: o amor e a aventura na Idade Média, o pastoril no período renascentista; no Barroco usufruiu do exagero da imaginação, mas foi neste período que alcançou maior notoriedade. Porém, é no Romantismo que o romance se firma e inicia a exploração da diversidade da existência humana por meio da ampliação de seu conteúdo, com a proposição de diversificados tipos de romance como: o romance psicológico, o romance histórico, poético ou simbólico ou ainda de crítica e de análise da realidade social contemporânea.

Com as mudanças ocorridas diante das variadas situações histórico-sociais, o romance, de acordo com Aguiar e Silva (1979), passa de mera narrativa de entretenimento,

sem grandes ambições, a estudo da alma humana e das relações sociais, à reflexão filosófica, à reportagem ou ainda testemunho polêmico. O romance moderno não se conforma mais em ser apenas uma história, mas quer ampliar sua temática de forma que possa ser resultado da reflexão, da observação, das transformações do homem e das diferentes épocas.

Diante do desenvolvimento da abrangência do romance, as personagens ganharam um enfoque primordial, pois sem suas ações não poderia haver narrativa. Porém, o romance moderno, a partir do século XIX, reserva mudanças significativas no que diz respeito à configuração das personagens, uma delas diz respeito ao papel dos heróis.

Para Karel Kosik (1976, p. 243), “os deuses existem apenas para aqueles que os reconhecem”, o mesmo acontece com o homem. Inicialmente, o heroísmo apresentava-se como algo arraigado à ideia de vivência em sociedade, inspiração para diversas histórias, porém com o advento da modernidade, ele foi se perdendo. A imagem do herói foi se extinguindo e, em seu lugar, aparece o homem comum, isto é, o herói deixa de sê-lo.

Os heróis deixam de ter as características que lhes foram conferidas pelo romance dos séculos anteriores. Deste modo, deixam de ser os detentores do saber, capazes de lutar até o fim pela coletividade e por certos ideais de justiça. Sobre a personagem do romance moderno, considera Rosenfeld (1976), que as personagens são eximidas de explicações causais, por isso tornam-se personagens estranhas e impenetráveis, vivendo num mundo igualmente estranho e indevassável.

Os romances modernos passam a contar com personagens mais realistas, que buscam valores num mundo em que os valores estão se dissolvendo, em que ideais de coletividade dão lugar ao egoísmo individualista, onde o “possuir” mostra muito mais força do que o ser.

A forma literária romanesca, como uma vitrine da degradação pela qual a humanidade e o mundo passam, evidencia o processo pelo qual ocorre a modificação das personagens, expondo suas mazelas. Assim:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do

sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena (LUKÁCS, 2000, p.82).

Concomitantemente agente e paciente do processo de transformação do mundo e da sociedade, o homem não pode estar imune a ele. A realidade concreta passa a ser comandada pela economia, pelo poderio bélico e, entre o final século XX e início do século XXI, pelas inúmeras inovações tecnológicas, tudo isso torna o homem um ser vulnerável.

O papel do romancista diante do embate entre a realidade concreta e a realidade ficcional é trazer à tona os aspectos mais degradados da existência humana na contemporaneidade. Assim, o autor tem em mãos o poder de transcendê-la e inaugurar novos mundos, ou seja, tem a difícil missão de modificá-la. Por meio da literatura, percebe-se que a sociedade é incapaz de reverter o processo de degradação e, assiste passivamente a derrocada dos valores que prega.

O romance moderno, diante das modificações de que é fruto e testemunha, gera personagens cada vez mais fragmentados, desse modo, ligados a esta sociedade de valores degradados. Segundo Candido (1976, p. 58), “[...] ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes”.

Acerca deste embate, afirma Lukács que:

Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes. Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério. O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a idéias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as idéias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural (LUKÁCS, 2000, p. 71).

As personagens parecem encontrar-se em relação dialética com a sociedade que as oprime de alguma forma, promovendo, assim, a aproximação entre o romance e o mundo real. Esta aproximação produz não o herói que outrora foi visto nas epopéias, mas o que Lukács (2000), chama de “herói problemático”.

O herói problemático, ou anti-herói, tem uma postura totalmente contrária ao herói da epopéia. Está em constante confronto com o mundo, suas atitudes são contestadoras e colaboram para que haja um esvaziamento da imagem que fora criada, a do ser humano cheio de ideais humanos e solidários.

As personagens parecem contrapor-se à figura tradicional do herói, e essa contraposição lança questionamentos sobre valores que foram anteriormente aceitos e dados como inabaláveis.

O herói deixa de ser exemplo de uma figura incontestável, assume sua fragilidade, tornando-se um conformista, em constante ruptura com os padrões morais ou ético-sociais. Assim, despe-se de virtudes e contraria as expectativas do que lhe era esperado. Com efeito:

O anti-herói vem revestido, portanto, de algumas das tensões inquietantes do espírito humano: conflitos entre valores individuais e coletivos, descontinuidades temáticas e históricas, resistência ao conformismo, questionamentos radicais da autoridade, intentos de novas atribuições de autoridade e também a subversão delas. Destarte, a presença desse herói contraditório não é gratuita, seja qual for o seu aspecto representativo, ele sempre surge para questionar, satirizar, denunciar, criticar algum aspecto da sociedade – sua aparição faz brotar das mentes mais simples um pensamento crítico que instiga e induz à reflexão (ARANTES, 2008, p. 28).

Ao nos enredarmos pelo percurso narrativo do romance *Lorde*, encontramos justamente uma personagem protagonista que parece ser marcada pelas características acima destacadas.

A personagem que protagoniza as obras *A fúria do corpo* (1981), *Berkeley em Bellagio* (2003a), *Harmada* (2003b), é uma antiga conhecida dos leitores de João Gilberto Noll, uma vez que muda pouquíssimo de uma obra a outra, mas continua em constante migração carregando seus dilemas existenciais.

Geralmente desprovida de traços físicos, é adornado com diferentes profissões, ora ator, ora escritor, ora desempregado, ora mendigo, o protagonista perambula pelas obras do autor valendo-se da impossibilidade de adaptação e da desmemória como motivação aparente para esta migração sem rumo.

Em *Candido* (1976, p. 60) uma das formas principais de tratar a personagem é considerá-la como um ser complicado, que não se atém apenas às características, mas apresenta certos poços profundos, de onde pode jorrar, a cada instante, o desconhecido. Assim, João Gilberto Noll constrói sua personagem, tirando de sua cartola um ser desambientado que, por meio de uma vivência fragmentária, expõe as fraquezas e transformações da personalidade humana.

A desesperança funciona como ingrediente essencial para que a errância seja uma constante, mesmo que a busca seja aparentemente infrutífera:

[...] Obrigado a sobreviver, o homem maduro e inadaptado, sempre um estrangeiro, carrega a si mesmo através dos dias como um fardo que torna-se um pouco menos pesado somente quando, vez ou outra, depara-se com alguém da sua espécie, um outro animal qualquer também perdido, errante. Anônimo e inconfundível, é esse o personagem sobre o qual se sustentam as narrativas de Noll, sempre impregnadas de certa poesia, carregada, esta, de um lirismo cru, escatológico às vezes, retirando beleza de vísceras (CARNEIRO, 2005, p. 105).

No romance *Lorde*, a personagem de João Gilberto Noll está revestida pela pele de um escritor brasileiro de meia idade, que tem em seu currículo sete obras, mas se encontra numa perigosa entressafra literária. Por meio de suas obras, conhece ocasionalmente um inglês que o convida a ir a Londres para estabelecer-se numa universidade como escritor residente. Mesmo desconfiado e sem impedimento que o conservasse no Brasil, ele deixa um passado que sempre será ignorado e parte.

A viagem é a oportunidade esperada para promover o esquecimento, deixando para trás as várias facetas que, obrigatoriamente, assumia socialmente em sua terra. É também o momento propício para adotar outros semblantes, que tanto o distinguiriam quanto o integrariam na sociedade inglesa.

A figura do escritor, embora já houvesse aparecido em outro romance de Noll, *Berkeley e Bellagio* (2003a), em *Lorde* não é retomado nos mesmos aspectos. Nesse romance, o escritor é alguém que parece viver a insatisfação como uma constante de sua existência e, a transitoriedade como uma forma de libertação das amarras sociais.

Há uma ânsia em livrar-se do passado, mesmo diante das incertezas de um presente sustentado pelo inglês, a única motivação visível é a vontade de permanecer em Londres, em tentativas frustradas de encontrar-se consigo mesmo. No percurso do

protagonista pela capital inglesa, ele se depara com personagens que também parecem ser expressão de uma existência vazia e desmotivada, o clima soturno da capital britânica favorece a aridez de expectativas.

É importante ressaltar que a maioria das personagens recebe apenas a nacionalidade como identificação: tailandesas, hindus, chineses, vietnamitas, turcos. Londres concentra pessoas de várias localidades do mundo em constante fluxo de migração. Geralmente levadas por motivos econômicos, pessoas expatriam-se apoiadas na probabilidade de uma vida mais confortável.

Porém, não é apenas isso que a personagem protagonista procura. Aceitar a viagem não era uma questão de escolha, mas sim uma forma de deixar para trás uma existência repleta de mediocridade e solidão.

Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre. Sim, disfarçara nas entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim – o quá-quá-quá surfava na minha traquéia sem poder sair, entende? (NOLL, 2004, p. 11).

No trecho acima, a personagem manifesta sua precariedade financeira e social no Brasil, e vai além, quando também assume que sua produção literária consistia em seu único meio de subsistência. Assim, mesmo em crise, precisava manter a aparência de intelectual. Como evidenciado por Carneiro (2005), a existência era um fardo que se obrigava a carregar.

Na Inglaterra o relacionamento com o inglês e sua instituição misteriosa instigava o protagonista, uma vez que ele deveria manter a aparência de escritor satisfeito, pois só assim poderia continuar em solo britânico.

Diante do espelho onde procurava mascarar sua face brasileira, camadas de maquiagem eram suficientes para que um inglesinho fosse parido; no hospital, nascia um homem de brios (contrário à covardia de que era portador) um deus egípcio; um réptil, um amante, um solitário, um professor. A transitoriedade não está apenas marcada pelos inúmeros locais pelos onde trafegava, mas também pelas muitas facetas assumidas dentro da narrativa.

A personagem de Noll parece ser o reflexo da insatisfação do homem contemporâneo que está exposto a uma sociedade de consumo que se modifica tão

rapidamente e que exige respostas ainda mais velozes, pois ele não passa de consumidor/produtor.

O vazio das relações sociais é ainda mais pungente para o homem dos grandes centros urbanos. É o que acontece com a personagem protagonista de *Lorde*, em suas aventuras londrinas. Os olhares desatentos, a ausência de manifestações de receptividade, enfim, ser ignorado, transforma sua estada em uma incessante motivação para que fosse notado, consumido pelos ingleses, ou ainda para que despertasse a vontade de assimilá-los.

Sua relação com o inglês, autor do convite, parece ser um constante e inabalável jogo de esconder, o brasileiro tenta esconder-lhe suas fraquezas, enquanto o inglês esconde-lhe suas reais intenções.

Se inicialmente a personagem buscava no inglês um companheiro, como mencionado neste trecho do romance (NOLL, 2004, p. 13), “aquele homem poderia ser o companheiro que lá no centro imune do meu desconsolo eu me acostumara a sentir sem esperar”, esta relação se deteriora até o ponto em que o inglês envolto por um manto brilhante comete suicídio atirando-se no rio Tamisa.

Em vários momentos da narrativa, a personagem evidencia a dissolução de sua memória como se fosse parte de um plano para enganar os ingleses e sobreviver em sua sociedade.

Eu era um abnegado, faria tudo para que isso que chamam de mundo continuasse a me abrigar com algum conforto, mesmo que muito pouco, quase nenhum. O Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha mais vista suficiente para enxergá-lo. Para dizer a verdade, a minha mente havia muito andava se deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma. [...] Seria um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*. Todos iriam me ouvir, o auditório lotado. O que me restava a dizer depois de ter dito tanto durante aqueles anos todos? Ter dito mesmo o quê? Sei que eu me maquiava à perfeição.

Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava a estranhar [...] (NOLL, 2004, p. 27, grifo no original).

Nas ruas londrinas o protagonista mantém contato com variadas mazelas humanas, ele que era um solitário brasileiro, agora estava rodeado por bêbados, prostitutas, homens à beira da morte, a insatisfação é o ponto que parece unir a humanidade.

A personagem protagonista entrega-se a Londres, pois ali pretende estabelecer-se, contar com o anonimato e forjar-se um novo homem “O que me diferenciava dos demais ali é

que eu tentava prolongar indefinidamente uma estada que, me dando o mínimo, não pedia nada em troca” (NOLL, 2004, p. 60).

No decorrer da narrativa existem dois envolvimento homoafetivos, com as duas únicas personagens que aparecem nomeadas no romance, são eles Mark, professor universitário que deseja manter um relacionamento sexual-afetivo com o protagonista, e George, que a princípio é um comerciante e também manifesta interesse pelo protagonista.

A procura por quaisquer manifestações de sentimentalidade leva a personagem protagonista às mais diferentes reações: diante da proposta de Mark para que ambos partilhem um banho, o brasileiro chora torrencialmente.

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. A mucosa de seus lábios quase ardia e sua língua lambia a sobra de minha umidade talvez salgada na face. 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*. O professor Mark, pensei...E ele deveria pensar, ah, este escritor latino americano... (NOLL, 2004, p. 49).

O segundo encontro é o mais misterioso, pois o protagonista encontra o comerciante George num *pub*, e tem com ele uma identificação imediata, estabelecem um diálogo e ali a personagem protagonista deposita, nesta nova fase, o interesse por uma vida conjunta: “Eu tinha encontrado a cidade, o meu lar, o meu homem, e mesmo que eu pedisse o terceiro copo nada iria se esboroar” (NOLL, 2004, p. 106).

Porém, este encontro termina com o escritor brasileiro sozinho num quarto de hotel, e, como última metamorfose, a personagem protagonista absorve completamente George, não sabendo distinguir onde começa um e termina o outro. O que lhe sobra é apenas o esperma, aparentemente, do comerciante, que ele julgava ter fugido: “Ele fugira? Não, não importava, o esperma tinha restado ainda melado na minha mão; de alguém, deveria ser, o meu sozinho já não era tão denso assim, gosmento até” (NOLL, 2004, p. 109).

A exposição da trajetória da personagem tanto espacial como íntima vai moldando a personalidade misteriosa deste herói problemático. Suas incertezas e insatisfações conferem a velocidade desta narrativa.

Os parágrafos extensos demoram em mostrar as atitudes confusas da personagem. Muitas vezes as ações exibem pouco ou quase nada de lucidez e estão orientadas apenas pelo desejo de sobreviver em Londres com alguma dignidade e poder aceitar-se.

A solidão torna-se um pretexto para que a personagem deixe sua máscara de intelectual e passe a utilizar outras que tonifiquem a expectativa de ser aceito, acolhido e de encontrar as respostas que se escondem no interior de cada ser humano:

E eu estava em condições de negacear seu convite? Como viveria no Brasil dali a três, quatro meses, se todas as tentativas de viver fora dos meus livros fracassava,? Sim, eu vivia numa entressafra literária perigosa.
Sim, só me restava então posar como proprietário inefável de meus volumes já escritos, aceitar com convicção que eles tinham alcançado prestígio dentro e fora do país em algumas traduções e vir, vir para cá antes que eu tivesse de gritar em vão por salvação (NOLL, 2004, p. 17)

Nutrir esperanças quanto ao sucesso de sua empreitada londrina é algo que sequer é encarado pelo escritor brasileiro. Londres não lhe rendeu sequer uma palavra, uma linha escrita, mas surge como limiar para o renascimento daquele homem que emerge das profundezas do intelectual brasileiro, com o sol no braço surge um novo homem, quem sabe uma fênix em meio ao cemitério inglês.

2. ASPECTOS DA NARRAÇÃO

2.1. Os modos narrativos

Abordar o termo narração dentre as muitas acepções que a ele são referenciadas é tarefa árdua, porém interessante. Neste capítulo pretendemos abordá-lo como maneira de organizar a ficção do romance *Lorde*, de João Gilberto Noll. Diante da existência dos diversos tipos de narrativa está inculcada a ideia de que há muito o que se contar, ou seja, há muitos fatos e histórias a serem relatados.

A partir desta afirmação é preciso considerar as escolhas feitas pelos autores a respeito de que modo isto deve ser feito, haja vista que contar e relatar são funções da narrativa. Desta forma, o modo narrativo diz respeito então à regulação da informação narrativa e, como esta se dá. Nas palavras de Genette:

Com efeito, pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e conta-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*: a <<representação>>, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus: a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que corretamente se chama a <<visão>> ou o <<ponto de vista>>, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva [...] (GENETTE, 1972, p. 160).

Platão (s/d), no II livro de *A república*, distingue e opõe dois modos de narrar, um em que o poeta fala em seu próprio nome, chamando a este de narrativa pura, uma vez que nela não ocorrem interferências de outras personagens ou obras; outro em que o poeta deixa a narração a cargo de uma personagem, esta confere ao ato de narrar um carácter imitativo.

Ao primeiro chama de diegese, porque nele o narrador fala em seu nome, sem dissimular sua presença; ao segundo nomeia como mimese e neste modo denuncia uma narração sem mediador, em que a história parece narrar-se sozinha.

Em *Lorde*, João Gilberto Noll optou pelo modo narrativo do contar, pois como podemos ver que a narrativa nos chega pela voz do narrador, por meio do protagonista que conhecemos os percalços da trajetória londrina. Em obras anteriores como *O quieto animal da esquina* (1991) e *Harmada* (2003b) o autor já utilizava essa técnica, pois nessas obras o protagonista também é encarregado de narrar sua própria história.

Guiados pela voz e impressões do narrador de *Lorde*, encontramos um mínimo de informações e um máximo do informador, pois é por meio das sensações e experiências dele que a história vai sendo contada.

Como o narrador assume a narração sem esconder-se, sem dissimular sua presença e impressões, o que podemos observar é que ele exerce certa manipulação sobre o narratário, a fim de que este veja o que o narrador quer ver; sem preocupar-se com julgamentos ou estereótipos. Ao contrário, absorve cada sensação e a transmite impulsivamente, como podemos ver no trecho abaixo:

[...] Eu me considerava essa criatura covarde que diante do enigma do cara inglês que me trouxera a Londres só sabia silenciar e esperar. Viera de um choro estúpido sentado no vaso sanitário de Mark olhando-o banhar-se, quando do convite para que eu entrasse no chuveiro também, pois é, rolaram lágrimas, hein? dá para levar essa para casa, assim, sem mais? eu caminharia por toda a cidade de Londres, por todo o Reino Unido se com isso apagasse essa covardia misturada a olhos marejados (NOLL, 2004, p. 50-51).

Embora consideremos dois modos opostos quanto às técnicas utilizadas na narração de histórias, é preciso explicar que independente do modo escolhido, as narrativas serão sempre narrativas, isto é, são sempre histórias. Como esclarece Genette (1972, p. 165), “[...] mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor”.

Esta ilusão de mimese é conferida a partir do momento que se considera que nenhuma narrativa pode simplesmente mostrar ou imitar a história por ela contada, mas sim ser contada de formas variadas.

Quando o autor decide por um dos modos de narrar está optando pela utilização de técnicas narrativas. No modo do mostrar prevalecem as cenas, que recebem esta definição do estudioso Yves Reuter:

[...] Trata-se de passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização, acompanhada principalmente de falas de personagens e de um excesso de detalhes. Temos a impressão de que aquilo se desenrola diante dos nossos olhos, em tempo real (REUTER, 2002, p. 61).

Em *Lorde*, como anteriormente foi visto, o romancista opta pelo modo do contar. Desta forma, a personagem protagonista, é responsável também pela narração da história, faz de sua viagem a Londres a incursão do leitor num universo física e espiritualmente conturbado, demonstrando tais confusões em seus relatos como passageiro ou ainda como morador insatisfeito.

A insatisfação se revela ao longo da narrativa como uma constante no discurso do narrador, no Brasil insatisfeito com os rumos de sua vida, em Londres com a receptividade dos londrinos e o mistério que envolve sua missão.

O leitor é introduzido neste universo pelo autor que utiliza algumas técnicas narrativas como o sumário. Este recurso encontra-se em obras cujo modo narrativo seja o contar, pois necessita da mediação do narrador. Nas palavras de Reis & Lopes (2002, p.293), “[...] o termo sumário designa toda a forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria”. Deste modo, acontecimentos que na história necessitariam de meses para o seu desenvolvimento, na narrativa podem aparecer resumidos a um parágrafo.

Como a marcação cronológica da narração, diferentemente da história, é escassa, o que encontramos em *Lorde*, entre outros momentos, é a narração anacrônica de sua vivência brasileira:

Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre (NOLL, 2004, p. 11).

Neste parágrafo nos deparamos com o narrador retomando a precariedade de sua vida em Porto Alegre. Aqui, podemos observar que esta retomada é feita resumidamente, sem riqueza de detalhes ou descrições.

Ao optar pelo modo do contar, João Gilberto Noll também opta pela utilização do sumário, pois por meio dele, os elementos descritivos, que muitas vezes contribuiriam para esclarecer a história aos leitores, apareçam apenas como pinceladas. O recurso sumário consiste para Genette (1972, 95), “[...] A narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras”.

A ausência de detalhamento desses momentos parece reforçar ainda mais a característica do sumário neste romance nolliano, uma vez que a personagem protagonista deixa seu passado amordaçado ao presente e a memória é diluída na vivência cotidiana. O passado não importa, o que lá foi deixado não deve interferir ou modificar seu cotidiano londrino, o que importa é o que está por vir.

Enquanto o sumário está mais ligado ao modo do contar, a cena está ligada ao modo do mostrar e, mesmo que opostos, não se pode negar que ambos coexistem nos romances. No discurso de Reuter (2004, p.66), “[...] todo romance alterna cenas e sumários. Trata-se de analisar o modo dominante, as formas de alternância e de compreender as razões dela”.

As cenas, ao contrário do sumário, representam momentos mais densos, mais detalhados da narrativa. Elas aparecem por meio do olhar do protagonista e marcam momentos fortes de envolvimento sexual ou de reflexão, sua utilização deixa a narrativa mais lenta. Deste modo:

[...] a oposição de movimento entre cena detalhada e narrativa sumária reenviava quase sempre para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, coincidindo os tempos fortes da acção com os momentos mais intensos da narrativa enquanto que os tempos mais fracos eram resumidos a traços largos e como de muito longe [...] (GENETTE, 1972, p. 110).

A alternância entre cenas e sumários em *Lorde* propicia ritmos diferentes à narrativa, pois os sumários aparecem nos momentos menos relevantes da narrativa, em que o protagonista deambula por Londres, imerso em seus pensamentos. Em contrapartida, nos momentos em que o protagonista se depara com a tensão momentânea, propiciada pelo

encontro com seus possíveis parceiros sexuais. A narrativa adquire um ritmo mais lento, dramático, marcado pelas investidas psicológicas do narrador:

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, barrigas, pélvis, pernas... (NOLL, 2004, p. 107).

Neste trecho do romance, a utilização da cena fez-se necessária para exprimir a dramaticidade do momento em que o protagonista e George têm uma relação homossexual. Percebe-se a ocorrência mais enfática da descrição, por isso, a narrativa diminui seu ritmo e se atém mais aos detalhes.

Nem todos os relacionamentos e encontros são assim pormenorizados. Geralmente, o encontro entre o protagonista e as demais personagens secundárias são momentos rápidos e, com uma ausência quase total de descrições. Afinal as personagens parecem ser criaturas mortificadas habitando o mesmo espaço.

O desaparego das personagens do romance diante da vida e do universo que habitam, é resultado da degradação do mundo, como ressaltado por Lucien Goldmann (1976), as pessoas que compõem a vida econômica são orientadas por valores degradados. Desta forma, o mundo gera indivíduos motivados aos valores mercadológicos e os convertem em indivíduos problemáticos, desfigurados e anônimos.

As personagens nollianas abrem mão da sua própria voz, uma vez que não expressam seus anseios ou impressões, não há discursos diretos, somente o narrador fala. Durante toda a narrativa aparece somente a voz uníssona do narrador, isto é, as falas recebem o revestimento do discurso do narrador.

O discurso indireto é a forma menos mimética de reprodução do *discurso das personagens*. O narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível de tempos verbais, da categoria linguística de

peessoa e das locução adverbiais de tempo e de lugar. A voz da personagem é introduzida na narração mediante uma forte subordinação sintático-semântica, que dá origem a um relato essencialmente informativo, mediatizado, sem a feição “teatral” e atualizadora do discurso direto [...] (REIS & LOPES, 2002, p. 276, grifos originais).

Diferentemente do discurso direto, o discurso indireto não possui marcações que indiquem a voz das personagens, por isso suas vozes são diluídas pela voz do protagonista que reproduz seus discursos e leva-os aos leitores.

Em *Lorde* o discurso indireto é o mais utilizado pelo narrador, uma vez que ao assumir as vozes das personagens confere um ritmo mais rápido à narrativa. Assim, proporciona ao narratário somente aquilo que o narrador absorveu das falas: “Mark disse que soubera do meu convite a Londres por um conhecido. Mas que agora precisava tomar um banho. Que eu viesse também ao banheiro para continuarmos a prosa” (NOLL, 2004, p. 47).

Genette (1972) nomeia este discurso de *narrativizado* e destaca que este é o discurso mais distante e mais redutor, pois é tratado como um acontecimento entre outros e é deste modo assumido pelo narrador.

O narrador de *Lorde* parece ir delineando as várias partes da narrativa. As falas são acontecimentos que sucessivamente são degustados por ele e repassados aos narratários para que estes adentrem a história e embarquem nesta viagem fragmentada.

O modo do contar estabelece relação com o verbo “perceber” no romance, pois como já destacado por Reuter (2002) nem sempre aquele que percebe é o que conta, ainda segundo Reuter (2002, p. 73), “o leitor percebe a história segundo um prisma, uma visão, uma consciência que determina a natureza e a quantidade das informações [...]”. Nessa narrativa nolliana encontramos um narrador que centraliza as impressões e as repassa de forma fragmentada.

Diante destes esclarecimentos, podemos inferir que o leitor pode conhecer em maior ou menor grau os seres e os universos que os cercam, penetrando-lhes ou não interioridade de acordo com a perspectiva escolhida pelo autor. A relação de cumplicidade que se estabelece entre o leitor e o autor é mediada pela perspectiva, no caso de *Lorde*, de um narrador autodiegético.

Como personagem protagonista, este tipo de narrador não só tem uma visão centralizada das informações como também conta sua própria história. No pensamento de Friedman (2002) “O narrador protagonista, portanto, se encontra quase que inteiramente

limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”.

Valendo-se desta visão centralizada, o protagonista de *Lorde* envereda por momentos de devaneio em que percorrendo a cidade de Londres expõe as mazelas próprias e alheias. A viagem a Londres propicia também uma viagem interior, como consequência de ambas as viagens, absorvemos, por meio da visão deste homem, as impressões da vivência dele neste mundo degradado, em que seus semelhantes são também reflexos do esvaziamento, tornando-se cada vez mais distantes e menos interessados em sentimentalidades: “Alguns paravam, sorriam, outros faziam expressão de dó. Escutei palmas tímidas. Fui deixando meu balé solitário e me dirigindo a um ponto que acreditava dever ultrapassar. Se passasse dali eu não teria mais com quem me haver” (NOLL, 2004, p.56).

O conteúdo da existência da personagem parece ser tingido por cores gris que denotam a obscuridade cotidiana do homem do século XXI; denunciador de um tempo de desenganos e insatisfações em que o ser humano não é mais que um vivenciador de experiências. Não é apenas pelo olhar que a perspectiva do protagonista se projeta, mas também por outros sentidos como o tato, a audição, o olfato, a gustação, que são utilizados em nas cenas, em que a personagem no seu apartamento, ou em Londres, manifesta a busca incessante do prazer e do conhecimento acerca de si.

O protagonista de *Lorde* procura extrair de cada momento muito mais do que sua visão alcança. Para isso os sentidos são amplamente utilizados e o leitor, a partir dos sentidos dele, pode ficcionalmente experienciar o conforto trazido por uma hóstia quentinha numa noite de frio e fome, ou ainda um manto velho que no auge de seus delírios reitera a coroação de um rei.

Portanto, ao deter-se na leitura do romance, experimentamos momentos em que a razão defronta-se com o desespero de uma existência a ser esquecida e de uma vida relegada às reflexões infundadas e que parecem momentos de depressão existencial:

Eu tinha perdido um tempo enorme olhando os ambientes, mas só para meu refrigerio. O testemunho, se por acaso houvesse, não tinha operacionalidade – estava inscrito em páginas esquecidas sobre a relva, abertas ao vento, irrequietas, antes que a areia esvoaçante as enterrasse no coração avarento da terra (NOLL, 2004, p. 50).

O homem inserido em um mundo em que ocorre uma valorização econômica de sua força de trabalho, de seu potencial operante vê-se renegado à categoria da máquina e, por isso deseja expressar suas emoções, tornou-se um incômodo cada vez mais raro e superficial.

O narrador nos faz experimentar momentos de verdadeiro descontrole emocional. Isto ocorre num misto entre realidade e reflexões, atitudes impulsivas que tonificam a visão deste mundo desautorado.

Nas várias formas de narrativa, o narrador assume duas funções básicas, que o deixam em maior ou menor evidência, são elas a função narrativa e a função de direção ou de regência.

Afirma Reuter (2002) que a função narrativa é aquela em que o narrador conta e evoca um mundo e a função de direção ou regência, em que o narrador organiza a narrativa, inserindo e alternando descrições e falas de personagens. Essa função está ligada ao modo do contar, pois nele a presença do narrador não é oculta ou dissimulada.

A perspectiva e o modo escolhidos pelo autor e aplicados pela personagem protagonista de *Lorde* implicam no aparecimento constante do narrador. O escritor brasileiro em Londres centraliza a narração em suas andanças londrinas, organizando cada um dos eventos que se sucedem desde sua chegada e, mesmo que a história pareça desconectada, no plano narrativo o narrador possibilita que o narratário possa conhecer a motivação de cada uma de suas atitudes.

A presença do narrador é sentida na alternância de momentos em que há reflexões, introduzidas pelo monólogo interior, e nos momentos de observação e apreensão deste novo ambiente.

Não há apenas estas duas funções, mas outras que o narrador pode assumir, elas não são exclusivas, mas complementares. Uma dessas funções que aparece no romance é a função testemunhal ou modalizante, que para Reuter (2004), exprime a relação entre o narrador e a história que narra, pode estar centrada sobre a comprovação e sobre a emoção, ou ainda sobre a avaliação. Nessa função, o narrador manifesta o quanto está certo ou distante em relação à história ou, ainda, as emoções que esta lhe suscita; no quesito avaliação, julga as ações e os outros personagens.

No trecho a seguir podemos perceber a função testemunhal/modalizante, pois neste momento a personagem protagonista encontra-se diante do misterioso inglês e sua amante dentro do apartamento de Hackney:

Perguntei se eles iriam precisar do quarto. Os dois se olharam, sorriram. A libido corria solta ali, e não se importavam de me fazer dela um cúmplice. Está bem, nada contra. Pedi licença. Apaguei as luzes da sala. Não tirei a roupa. Deitei num canto, no chão duro. O luminoso do restaurante vietnamita me banhava de vermelho. O que me cabia naquele momento tinha uma medida exata, com ela poderia descansar não só aquela noite mas pelos próximos tempos (NOLL, 2004, p. 63).

O narrador parece ter necessidade de manter contato com o narratário, pois uma vez que narra a história ulteriormente, esta parece ser o único meio de manter na memória sua recente estada em Londres, vivenciando-a ao narrar. Conforme Rosenfeld (1976, p. 92), “Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico”. Por isso, o narrador procura retomar muitos dos acontecimentos londrinos para que saibamos onde e porque estão ocorrendo tais iniciativas, ou, ainda, manifesta motivações para o que irá acontecer dali adiante e quais as suas manifestações e consequências.

Contrariando a utilização didática da função explicativa, cuja intenção, segundo Reuter (2002), é dar ao narratário informações necessárias para que possa compreender o que irá se passar, o narrador de *Lorde* parece estabelecer uma relação de cumplicidade com o narratário. Deste modo, o narrador apresenta e recupera os percursos narrativos. Portanto vai envolvendo o narratário, assim ambos partilham as experiências que ora estão com o pé numa realidade possível, ora estão envoltas nas teias imaginativas:

[...] Mas já que tinham me concedido passagem de avião para este e tal e essa nação até agora não se mostrara a fim de me incomodar a ponto de me retirar de campo, olha eu aqui futuro contratado da Universidade da Cidade de Liverpool. Mesmo que louco para me auto-exilar no Brasil, tendo agora o português de Bandeira para propagar – não se esqueçam, não se esqueçam, eu repetia olhando o caneco carregado daquela cerveja bem que escura que faz da galhardia um ponto de honra para o homem que sabe parar de pedi-la e já [...] (NOLL, 2004, p. 105).

Diante da abordagem e das escolhas do romancista João Gilberto Noll, tais como o modo, as funções e a perspectiva parecem ser atributos fundamentais para que a obra se aproxime do leitor. Esta aproximação parece se dar por meio da organização ficcional e requer técnicas que a regem e alcancem o intuito do autor.

Em *Lorde*, o mergulho nos pensamentos atribulados do narrador exigem da organização, artifícios que mapeiem e esclareçam as ações muitas vezes desfocadas pelo clima onírico que se estabelece pelos momentos mais introspectivos que permeiam a obra.

2.2. As vozes narrativas

Em *A análise da narrativa* (2002), Yves Reuter propõe um estudo das questões narrativas embasado em Gérard Genette. Deste modo, define a questão das vozes narrativas como a relação entre o narrador e a história narrada, o nível narrativo em que ela está inserida e, ainda, o tempo da narração.

Reuter (2002) destaca duas formas distintas do narrar: em que uma das personagens seja narradora, outra, em que se encontra um narrador estranho. São essas relações que pretendemos analisar no romance *Lorde*.

Quem fala? Como fala? O que fala e que efeitos tais falas produzem no leitor? Veremos que a voz narrativa que emerge no romance, é uma antiga conhecida dos leitores de Noll.

Lígia C. Moraes Leite, ao expor seus estudos sobre a moderna opção do lirismo evidencia os sofrimentos do romance neste século. Diante da perda da perspectiva e de outras operações análogas, destaca a radicalização do monólogo interior no fluxo de consciência.

Substituiu-se o NARRADOR por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, movimento miúdo das suas emoções e o fluxo de seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o NARRADO e a NARRAÇÃO, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade (LEITE, 2000, p.72).

Lorde parece seguir à risca o papel atribuído às grandes obras literárias de todos os tempos: o de transmitir artisticamente por meio da linguagem as evidências sociais, temporais e históricas da sociedade que o envolve.

Porém, é preciso destacar que a temática das obras nollianas obedece aos anseios do homem contemporâneo, pois a João Gilberto Noll o que interessa é o homem desfigurado, pronto a moldar-se ao outro, para, deste modo, extrair-lhe a vida por meio de relações sexuais, ou ainda, dos inúmeros destinos em que se aventura em busca de seu eu.

Reflexo da inadapta da sociedade urbana do século XXI, eis que a literatura nolliana aparece no cenário nacional destacando-se pela especial atenção às mazelas do

homem contemporâneo, essencialmente neste período, ligado ao homem como ser desconectado do outro.

Como abordado nesta definição de literatura:

Dado que a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda os mais curiosos paradoxos, - pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir [...] (CANDIDO, 2002, p. 83-84).

Em romances como *O quieto animal da esquina* (1900), *Harmada* (), *Berkeley em Bellagio* e *Hotel Atlântico* (2004), o autor parece nos apresentar o mesmo narrador, sempre uma personagem protagonista que apenas muda sua roupagem, ora um ator decadente, ora um esquizofrênico ou ainda um escritor convidado a uma viagem.

A marca que acompanha a todos é a insatisfação com o mundo que os rodeia com a insistência de um passado mesquinho e um futuro latejante e, ao mesmo tempo, imperscrutável.

As personagens criadas por João Gilberto Noll vivem o hoje, utilizando cada momento, vivenciando cada experiência. Muitas vezes tais experiências saem do real e unem-se ao onírico para tonificar suas existências.

O autor (entidade real) delega ao narrador (entidade ficcional), a responsabilidade de transmitir suas impressões e narrar a história por ele escrita. João Gilberto Noll transmite esta responsabilidade por meio do estabelecimento de uma co-relação entre o autor e o narrador, em que, o narrador impera soberano na obra.

Prova disso é que embora a viagem do autor à Inglaterra tenha servido de inspiração real para a história, o autor se exime da escrita durante sua estadia na cidade, delegando ao narrador anônimo a responsabilidade de contar-nos sua história:

Se conseguisse ser esse homem que me pulsava ainda mais, tentaria de todas as maneiras me manter em Londres, agora, sim, e escreveria então uma outra história – publicaria em inglês essa minha transformação num alienígena, essa transformação que acabaria mórbida se eu não lhe desse um rumo franco (NOLL, 2004, p. 32).

A vivência londrina ecoa como justificativa para o surgimento de outras personalidades que emergem dessa experiência e concentram-se na diegese, caracterizando a utilização de recursos como a dissolução da memória no percurso narrativo.

Em entrevista, Noll assim define sua personagem diante da transitoriedade e a relação entre o ser e a memória:

Aprendi a ver os meus protagonistas, gente comumente desadaptada, inadequada, como um sintoma de uma geração que viveu na sua mocidade o fenômeno da guerrilha e de outras incisivas alternativas existenciais e políticas. São seres que preferem a contemplação à ação, não se ajustam por isso à administração normal dos dias e das horas, toda voltada à produção e ao lucro (NOLL, 2002).¹

É o autor quem escolhe de que modo e a partir de quem a história será narrada. Deste modo, eis que o direcionamento dessa narração pode assumir diferentes perspectivas.

Reuter em sua obra *Introdução à análise do romance* (2004), não usa em momento algum o termo narrador autodiegético, mas somente distingue os narradores como homodiegético e heterodiegético.

Para Reuter (2004), os narradores podem ser: heterodiegético e perspectiva passando pela personagem; heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador; heterodiegético e perspectiva neutra; homodiegético e perspectiva passando pelo narrador e, finalmente, homodiegético e perspectiva passando pela personagem.

A definição dada por Reuter (2004) à narração homodiegética é de que se trata de uma narração centrada na personagem, em que narrador e ator são as mesmas personagens, embora o narrador esteja contando sua história, o faz retrospectivamente.

Como podemos observar, o estudioso não menciona a nomenclatura autodiegético. Porém, esta é utilizada por Gérard Genette para definir um narrador que é personagem central da narrativa:

Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser o comparsa ordinário na sua narrativa: pode ser apenas ou vedeta, ou espectador simples. Reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético* (GENETTE, 1972, p. 244, grifos originais).

¹ In: www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jbl.htm. Acesso em 07/06/2009.

Os romances nollianos *O quieto animal da esquina*, *Berkeley em Bellagio* e *Harmada* foram marcados pela escolha do modo narrativo do contar, e pela utilização do narrador autodiegético. João Gilberto Noll em *Lorde*, mais uma vez utiliza a mesma fórmula: narrador e protagonista integram-se para narrar a história. A personagem protagonista de *Lorde* narra sua história ulteriormente, isto lhe possibilita que conte a história com uma ótica mais apurada, mas o impossibilita penetrar nos pensamentos das outras personagens.

O narrador que conta ulteriormente não é a mesma personagem que vivenciou a história, haja vista que ele mesmo sofreu todas as transformações advindas de cada experiência.

Nesse romance, o narrador inicia a narrativa evocando sua chegada a Londres, porém é preciso que percebamos que este enunciado só adquire sentido se considerarmos por quem e quando ele é proferido, uma vez que é delegada ao narrador a missão de contar a história depois de tê-la vivido.

Quem conta a história em *Lorde* é também uma personagem narradora que recebeu um convite misterioso para ir à Inglaterra. Um escritor brasileiro que deixa sua vida, assumidamente mesquinha no Brasil, e parte para a Europa sem maiores expectativas, ignorando quase completamente o porquê do convite.

É a partir da visão deste narrador, cuja personalidade vamos conhecendo durante o percurso narrativo, que a narração é centralizada e contada, portanto, é por meio dele que conhecemos o universo ficcional.

A relação entre o narrador nolliano e a história aponta para a interdependência, ou seja, a ligação entre o sujeito e a linguagem. Deste modo, tanto o narrador quanto a história são gerados à margem de uma sociedade que os exclui, a exclusão constrói tanto o sujeito quanto a linguagem de que ele se apropria.

Este universo ficcional é marcado pela desestabilidade do narrador; é regido por metamorfoses que o fazem deixar a insatisfação de uma vida e partir para outra sem o menor empecilho. Cabe-lhe transmitir ao leitor qual é o intuito de sua viagem e o porquê de tantas metamorfoses.

A personagem, um escritor brasileiro no alto dos seus 50 anos, não está ligada a nada, sua vida é composta pela dificuldade prazerosa encarada diariamente que se resume ao ato de viver.

A descrição de cada espaço percorrido ou imaginado, as personagens e suas ações e todos os demais aspectos obedecem à visão marginalizada do narrador protagonista. Deste

modo, ocorre uma centralização das impressões, das vozes, da narração e, assim, o narrador vai costurando uma imensidão de retalhos narrativos que culminam na história do romance.

Esta visão centralizada da personagem é chamada por Pouillon (1974), de visão “com” e recebe uma definição já abordada neste trabalho; porém Pouillon ressalta que só vemos muito bem o que se passa com determinada personagem somente à medida que o que se passa com ela, aparece-lhe.

Toda a história nos é dada a conhecer pela visão centralizada deste protagonista. O escritor brasileiro ao pisar em solo londrino direciona de que modo se apresentam os espaços, as personagens, as impressões. Assim, o leitor absorve somente aquilo que o narrador intencionalmente revela.

A socialidade contemporânea na literatura de Noll aparece nos deslocamentos encenados em sua escrita por seus personagens, que revelam as marcas de um sujeito diante de uma realidade social e cultural que não o completa. Uma escritura da falta, uma literatura que é rasura e ao mesmo tempo dá conta dos limites da condição humana. A socialidade revela as trajetórias subterrâneas e os embates na e da vida social, e nossa hipótese é que na literatura contemporânea, e aqui apontamos a narrativa de Gilberto Noll, encontramos esse lado avesso da vida social sendo encenado (SILVA, 2007).

Como vimos, não parece ser possível pensar em *Lorde* desconsiderando a história e, muito menos, a personagem que conta sua própria história. É ela quem dirige o olhar do narratário por entre as veredas de seus pensamentos e de sua realidade ficcional. Parece-nos que a intencionalidade deste romance de João Gilberto Noll é evidenciar um ser humano em constante mutação, este ser metamorfoseado vai além da aparência, embora esta seja sua primeira demonstração de descontentamento, entrando pelo domínio psicológico de sua existência.

Dessa forma, o romance parece tão fragmentado quanto suas experiências. O risco de sair de um hospital “sendo outro” assola sua existência fracionada. Por cada beco londrino segue um mesmo corpo que encerra outras identidades.

A narração do romance obedece a visão “com”, isto é, o que vemos passa antes por esse constante refazer-se de que a personagem protagonista é alvo. Os lugares, as viagens, as andanças pela cidade e as outras personagens obedecem aos devaneios deste homem em processo de constante diluição. Isto se dá porque o que vemos, conforme Pouillon (1974), é

captado pela experiência que o narrador tem ou experimenta. Dessa forma, apresenta-se um conhecimento que se encontra entre o superficial e o profundo.

Os leitores são tornados sempre os cúmplices desse processo. Testemunhas que observam o processo de metamorfose, são espectadores do espetáculo diário de seu exercício de sobrevivência londrina. Ainda temos por meio da narração do protagonista as mesmas sensações de incerteza e angústia, eis o que:

Está “com” alguém, portanto, não é ter deste alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter “com” ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo. [...]. Chega-se assim por vezes a um processo corrente em determinados romances deste gênero: silencia-se quase que totalmente a respeito do que sente o herói; prefere-se mostrá-lo a viver, fazê-lo agir e descrever esta ação de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que o autor deixa subentendido (POUILLON, 1974, p. 58).

Os sentimentos do anti-herói nolliano estão envoltos num manto de descontentamento, em que o homem manifesta, por meio do vômito e da sensibilidade física, as expressões desgastadas da sociedade.

O protagonista nos faz participar de sua aventura londrina sem nos alertar antecipadamente de que em momentos variados deixará uma de suas facetas em lugares incomuns: hospitais, museus, as margens de lagos.

Ao abandonar essas facetas, distancia-se da história e mergulha em seus sentimentos que são explorados de forma bastante subjetiva. Em outras palavras, não há uma enfaticidade no porquê de tais ações se desenvolverem.

O narrador alterna-se entre diluir-se numa tentativa de adaptação e a vontade de suprimir o “homem velho” e tornar-se um novo ser: “Estar de guarda ao redor do meu amor-próprio não era mais necessário porque eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem” (NOLL, 2004, p. 31).

Direcionados pelo olhar atento do narrador, o protagonista, durante um momento de descanso numa sala do trabalho do inglês, depara-se com um livro volumoso, descrito como mastodôntico e denominado Expansionismo.

Afinal, parece ser este o intuito desta personagem: deixar no Brasil o homem destituído de esperança e trazer para a Inglaterra o desejo de expandir-se, não somente além das fronteiras nacionais, mas das físicas, intelectuais e psicológicas.

Propagar suas várias identidades, seja durante um exame rotineiro em que se deita um homem sensibilizado por suas experiências e levanta-se um ser divinal, seja como um artista performático utilizando sua própria vida como um palco. Um homem sempre pronto a saciar-se de santidade, mas também inerte diante da morte de um desconhecido; um menino buscando o conforto no colo de uma prostituta, mas também um garoto de programa, pronto para satisfazer velhos desejos.

São as desventuras deste camaleão que o narrador criado por João Gilberto Noll, faz questão de nos apresentar em cada obra, num jogo de esconde-esconde em que as intenções são proferidas no silêncio das sutilezas narrativas. Chamamos de sutilezas narrativas os fatos que são evocados de forma rarefeita pelo narrador, pois parecem estar desligados da memória e serem participantes de um delírio urbano que rende momentos em que a história é desvendada.

“Naquela cama eu como que nascia de novo. Que não me perguntassem pelo passado, por outras nacionalidades, por nada mais – eu era apenas o auxiliar daquele homem inglês que aguardava a minha cura na sala” (NOLL, 2004, p. 74). Assim, tornamo-nos cúmplices desta personagem em seu processo de esquecimento proposital.

Nas definições de Reis & Lopes (2002), no que se refere aos níveis narrativos é preciso considerar a narrativa como uma entidade estruturada, ou ainda, como um organismo construído e comportando diversos estratos de inserção dos componentes que o integra. Desta forma, percebemos em *Lorde*, mesmo que o narrador utilizado seja autodiegético, aquele que conta já não é o mesmo que vivenciou a história.

Com efeito, se de um lado temos um gaúcho que recebeu o convite e decidido deixa no Brasil sua pequenez; do outro, encontramos um sujeito num processo contínuo de destruição e reconstrução, portanto observamos dois níveis distintos de narração.

O protagonista acuado por uma entressafra literária passa por um processo de dissolução ao chegar ao aeroporto londrino. Isso ocorre depois de passar pelas peripécias existenciais, torna-se um homem diferente, o responsável por contar sua história. Deste modo, a personagem que narra sua estada em Londres absorve de forma diferente as experiências, assimilando sua invisibilidade por meio de mutações.

A essa diferença de nível, Genette (1972, p. 227, grifos no original) define dizendo que: “*todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa*”.

O teórico denomina os níveis como: extradiegético, isto é, aquele que se refere à narração em que o narrador pode ou não ter tomado parte; intradiegético, ou seja, a história

dos acontecimentos e, finalmente, as narrativas que acontecem num segundo grau são denominadas como metadieéticas.

Percebe-se que em *Lorde* temos um narrador extradiegético, pois o narrador que nos conta a história o faz ulteriormente, portanto não é o mesmo homem que a vivenciou.

No nível intradieético encontra-se a personagem protagonista, o escritor brasileiro que vivencia as mutações decorrentes da estada inglesa e busca incessantemente a dissolução de sua memória e, finalmente, no nível metadieético, ou narrativa segunda, encontramos o professor brasileiro que chega a Liverpool e assume a nova profissão e a possibilidade da encarnação de outro em seu corpo.

Os trechos a seguir são exemplos dos três níveis encontrados no romance e que demonstram a narração do personagem protagonista.

O primeiro refere-se à narração no nível extradiegético, pois temos a personagem protagonista contando suas impressões ao chegar ao aeroporto:

Ficaria sentado num banco do aeroporto de Heathrow, pensando que ele talvez ainda pudesse passar à minha procura; eu o conhecia pessoalmente de apenas uma vez no Rio, quando pediu que por favor mandasse meus livros para seu endereço em Londres, porque não os encontrara nas livrarias por onde tinha andado à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra (NOLL, 2004, p. 11).

Aqui percebemos a utilização do nível intradieético, isto é, o narrador relatando suas próprias aventuras, quase simultaneamente:

Eu era o clássico indivíduo que havia muito não tinha mais nada a perder. Com uma migalha seria um rei. Alguém dormia por mim lá no hospital de Bloomsbury. A essas alturas eu já não sabia se acordaria. Contava apenas comigo mesmo, ali, ganhando os sapatos sujos do inglês (NOLL, 2004, p.41).

E, finalmente, o nível metadieético, em que percebemos o escritor brasileiro assumindo a função de professor:

E quem ensinaria português? E a loja de ferragens, fecharia? No duro, nessa história qual dos dois de fato vingaria? Ou apenas uma existência só prosseguiria em duas? E para quê?, quase me rebelo. Sem ter resposta específica da rede nervosa do

organismo. Quis deitar, fazer de George um morto em minha vida, fazê-lo resolver por mim essa parada. Eu ficaria ali enquanto a consciência perdurasse, relutando, pois essa é a tarefa maior da consciência: dizer não em meio à deserção. E a partir de agora vai ser mesmo assim. Ou justamente o oposto...? (NOLL, 2004, p. 110).

Após a relação sexual entre o protagonista e George, relação que não se sabe se aconteceu realmente, a personagem protagonista observa em seu corpo resquícios do outro como a tatuagem e o esperma.

2.3. Os níveis narrativos

Os níveis da narrativa também pertencem, segundo Genette (1972), à categoria da voz, pois estão voltados às intervenções, articulações e circunstâncias que se estabelecem entre a história e a narração.

O teórico francês parte do pressuposto de que há diferentes relações estabelecidas numa narração; uma distância que não envolve tempo e nem espaço, mas “uma distância como uma espécie de limiar que figura a própria narração, uma diferença de *nível*” (GENETTE, 1972, p. 227, grifos nos originais).

Como vimos no item anterior, o teórico nos apresenta três níveis: o extradiegético, o intradiegético e o metadiegético, os quais pretendemos analisar a seguir, tomando como referência as definições de Reis & Lopes (2002) em seu Dicionário de Teoria da Narrativa.

Segundo Reis & Lopes (2002, p. 126, grifos nos originais), “o *nível extradiegético* será o primordial, aquele a partir do qual podem(m) constituir-se outro(s) nível(s) narrativo(s)”. Dizem-nos os autores que o narrador no nível extradiegético está situado exteriormente com relação à diegese narrada, colocando-se quase sempre ulteriormente, o que favorece a posição de exterioridade, ou seja, o narrador situa-se num nível diverso daquele em que se encontram os elementos diegéticos de que fala.

“A expressão *nível intradiegético* (ou diegético) refere-se à localização das entidades (personagens, ações, espaços) que integram uma *história* e que, como tal, constituem um universo próprio”, (REIS & LOPES, 2002, p. 130, grifos nos originais). As personagens do nível intradiegético encontram-se num plano imediatamente seguinte ao nível extradiegético.

O *nível metadieético*, terminologia utilizada por Genette (1972), não é abordada por Reis & Lopes, que usam a terminologia nível hipodieético para exemplificar a relação de dependência e subordinação entre os níveis. Os autores não consideram a definição de nível metadieético linguisticamente suficiente para expressar a relação entre os níveis e intradieético e extradieético, portanto esta definição obedece à teoria genettiana.

Entende-se por nível metadieético aquela narrativa em segundo grau que está inserida no universo da narrativa primeira, isto é, a narrativa dentro da narrativa.

Como o narrador nolliano é autodieético, isto é, uma personagem narrando a história de que é herói, é preciso que façamos a distinção entre o ser que ficcionalmente viveu a história e aquele que a conta. O protagonista ao narrar ulteriormente a história, evidencia que esta aconteceu anteriormente à narração, mesmo que a narração seja feita no presente. A narração dos eventos é feita por um homem que é o detentor das impressões que os acontecimentos lhe causaram.

Deste modo, temos um narrador situado no nível extradieético, pois ele narra uma história da qual foi protagonista, mas a conta num nível superior. Possivelmente, o narrador de *Lorde* é aquele homem que ficou no cemitério, que agora, no plano do presente, nos conta suas experiências inglesas.

Não é mais aquele escritor em plena entressafra literária que deixa o rio para desvendar novas paisagens, não é o deus touro, o tímido homem que encontrou no professor Mark a ansiosa oportunidade de ter alguém. Quem nos narra extradieeticamente a história é o homem que se deixou ficar com outro em sua pele, refletindo no cemitério desativado.

Inspirados nos diagramas criados por Reis & Lopes (2002), pretendemos tornar mais clara a diferença entre os níveis já citados.

Narrador extradieético
(homem que termina a história
dormindo no cemitério)

Escritor brasileiro em Londres

Na narração de *Lorde*, podemos perceber uma situação muito clara, dirigida pela personagem protagonista, nela se evidencia a colocação do narrador autodieético no nível extradieético, pois o homem que havia ido para Liverpool, se relacionado com um ser do mesmo sexo e precisava durante o sono aceitar sua nova situação, relata de uma posição

exterior a história que ele havia vivenciado, porém o faz evocando e referenciando fatos já acontecidos:

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei, mas era no meu braço ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui (NOLL, 2004, p. 109).

Este trecho encontra-se na experiência final do romance, ou seja, na culminância do relacionamento sexual entre o protagonista e George. Por meio dele podemos perceber a diferença entre a personagem que a princípio entrega-se à experiência londrina, tivesse a e a personagem que após ter passado por elas, chega a Liverpool e tem a chance de ter outro definitivamente em sua carne.

A personagem que viveu tantas e diversificadas experiências não permanece imune diante de suas consequências, ou seja, sua narração é fruto de todas as manifestações pelas quais passou.

Nesse segmento, se o narrador autodiegético situado no nível extradiegético relata a história que viveu como personagem; temos então a instalação do segundo nível, o intradiegético. O escritor brasileiro que vai à Londres está no nível intradiegético, porque é aí o protagonista da história, é por meio dele que a fragmentação da história tem sentido. “Isto significa que a personagem que no presente narra a história (no *nível extradiegético*) refere-se a eventos em que participou, como personagem, no *nível intradiegético*”. (REIS & LOPES, 2002, p. 131, grifos nos originais).

No nível intradiegético encontramos a personagem confusa, procurando incessantemente, desfazer-se de suas memórias brasileiras e buscando inserir-se na sociedade londrina. Nesse universo no qual somos introduzidos pela narração do protagonista percebemos que o mover-se é uma necessidade da existência desta personagem, ela parece não digerir as imposições sociais que a cercam.

As mutações são tentativas de adaptação. Face, cabelos, olhos, trajes, personalidade funcionam para que ele seja incorporado ao ritmo de vida londrino, e para que não desconfiem de que este homem padece.

A fragilidade de sua saúde psicológica e mental é evidenciada como se fossem os passaportes de que o leitor necessita para adentrar na história dessa personagem e perambular com ela pelas ruas londrinas.

Suas obras dão-lhe a oportunidade de ir a Londres, mas chegando ao aeroporto, dá-se o embate entre o brasileiro que quer se desmemoriar e o cidadão inglês que quer surgir do convívio e das novas experiências, cada passo é o impulso para as novas vidas: “Alguém cometera a sacanagem histórica de imputar a um homem numa lembrança do Brasil que, eu sabia estava a ponto de expirar” (NOLL, 2004, p. 64).

Novas vidas que surgem a partir de mutações que envolvem desde a absorção de outros seres à dependência da carne do outro, a extração da essência da vida alheia. Mesmo diante de tantas transmutações o que permanece é o elo entre a língua e o homem. Como afirma o próprio autor, referindo-se à personagem:

Ele quer ser outro, por estar sofrendo de um esgotamento do eu. É por isso que ele se maquia e pinta o cabelo. Mas não só por isso, é muito pelo processo da decrepitude. Ele nem é tão velho assim, tem uns 50 e poucos anos, mas já está antevendo a condição da velhice. Em relação ao ensino da língua portuguesa, como já dizia Fernando Pessoa: “Minha pátria é minha língua”. E isso é só o que ele tem, no final, a língua portuguesa. Não é à toa que ali eu cito Manuel Bandeira, de quem ele se lembra. Bandeira é o poeta da simplicidade (NOLL, 200?).

A personagem usufrui dos cenários ingleses com o propósito de explorar a frieza da atmosfera londrina, que funciona como pano de fundo em que se articulam suas divagações e aventuras.

Portanto, mais uma vez embasados em Reis & Lopes (2002), podemos ter o seguinte diagrama.

Narrador extradiegético
(homem que termina a história
dormindo no cemitério)

<p>Escritor brasileiro, paisagens londrinas, mutações, envolvimentos homoafetivos.</p>
--

Nesse nível, temos expostas as articulações entre as paisagens inglesas, desde o apartamento em Hackney, as margens do rio Tâmesa, até o cemitério em Liverpool; a

desterritorialização do brasileiro, sua necessidade de adaptação e as transformações que o conduziram ao êxito de seu intuito.

Embora hoje eu fosse mais perto desse homem do que jamais, se bem que com uma precária garantia de que não cairia jamais na sarjeta enquanto o inglês me financiasse aquele mínimo, ao mesmo tempo vinha ressurgindo um cavalheiro em mim, certamente o dândi que eu nunca conseguira cultivar a contento no Brasil. Em que pese de fato estar sofrendo de amnésia profunda, principalmente em certas ocasiões, eu não esquecia de que o novo cavalheiro tinha a perspicácia do menino que entrara no lago frio para, ao contrário da mancha que lhe passara na mente, não, não se afogar. Eu também não me afogaria, eu ressurgiria outro, inteiro, e triunfaria (NOLL, 2004, p. 33).

A narração no nível metadieético dá-se a partir do nível anterior, o intradieético e pode-se dizer que se trata de uma história embutida em outra.

No nível metadieético, o que se encontra é a narração de um relato ou acontecimento que existe num sistema de dependência com o nível intradieético, isto é, ocasiona-se um desdobramento entre os níveis.

Desse modo, encontramos no nível metadieético personagens, espaços e ações que não exercem dependência com a história primeira, pois se encontram envolvidos em uma história diferente.

Genette (1972) procura distinguir os diferentes tipos de relação que podem promover a união entre a narrativa do segundo grau, ou metadieética e a narrativa primeira, intradieética. Assim, “O primeiro tipo é uma causalidade directa entre os acontecimentos da metadieese e os da dieese, o que confere à narrativa segunda a função *explicativa*” (GENETTE, 1972, p. 231, grifos nos originais).

No primeiro tipo, a narrativa metadieética pode funcionar como resposta às questões do leitor, estabelecendo uma relação explicativa, ou seja, torna-se um pretexto para que dados determinados venham justificar ações e acontecimentos da narrativa primeira.

“O segundo tipo consiste numa relação puramente *temática*, que não implica, pois, nenhuma continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese: relação de contraste [...] ou analogia [...]” (GENETTE, 1972, p. 232).

O segundo tipo de narração segunda evidencia efeitos de persuasão no leitor, pois o narrador pode lançar mão do uso de analogias e contrastes para representar ações ou acontecimentos do nível intradieético.

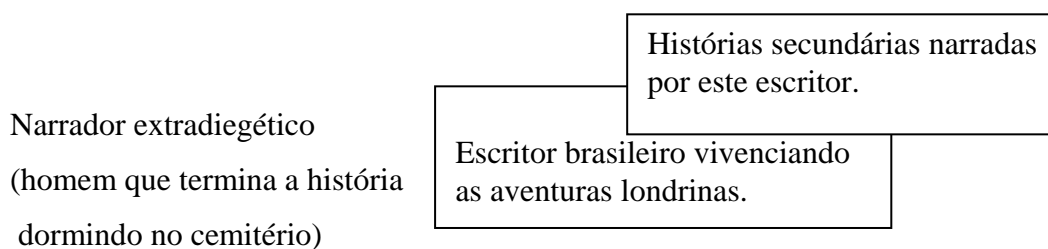
Já o terceiro tipo não estabelece relação entre os níveis intradiegético e metadiegético, o ato narrativo é o principal elemento, sem que haja preocupação com o conteúdo da narrativa segunda, uma vez que: “O terceiro tipo não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história: é o próprio acto da narração que desempenha função na diegese, independentemente do conteúdo metadiegético: função de distração, por exemplo, e/ou de obstrução” (GENETTE, 1972, p. 232).

O teórico francês faz ainda alguns apontamentos acerca dos tipos de narrativas metadiegéticas:

No primeiro, a relação (de encadeamento) é directa, não passa pela narrativa, e poderia muito bem dispensá-la [...]. No segundo, a relação é directa, rigorosamente mediatizada pela narrativa, que é indispensável ao encadeado [...]. No terceiro, já não há relação senão entre o acto narrativo e a situação presente [...] (GENETTE, 1972, p. 232, 233).

O romance *Lorde* apresenta-nos alguns exemplos de narrativas metadiegéticas, isto é, narrativas secundárias que são resultado destes desdobramentos de nível.

Mais uma vez, inspirados pelos diagramas utilizados por Reis & Lopes (2002), temos a representação das relações entre os três níveis em *Lorde*:



Como se vê, o escritor brasileiro é um vivenciador das experiências londrinas e apresenta-se personagem do nível intradiegético. Neste caso, configura-se também como o narrador de outras histórias que estão presentes no nível primário. Percebemos que essas histórias pertencem ao nível metadiegético.

Nessas histórias secundárias, conhecemos personagens, ações, espaços diferentes dos evocados no nível intradieгético. Reuter (2002) intitula essas histórias como narrativas encaixadas, pois:

Algumas narrativas podem conter uma ou várias outras narrativas encaixadas: no centro de uma intriga englobante, uma ou várias personagens passam a narrar uma ou várias histórias que elas escrevem, contam ou imaginam. Esse mecanismo é de fato muito frequente e pode assumir diversas formas. Pode ser pontual (uma personagem encontra um manuscrito e o lê; uma personagem conta uma história) ou generalizado [...] (REUTER, 2002, p. 85)

No romance, as personagens secundárias não proferem discursos diretos, as histórias que as envolvem são transmitidas pela voz do narrador autodieгético e, desta forma, elas contribuem para evidenciar as características já destacadas do protagonista.

As narrativas metadieгéticas integradas no romance alternam-se com os momentos de reflexão e mutação em que o escritor brasileiro procura integrar-se ao ambiente inglês.

A primeira dessas histórias se passa num espaço tipicamente inglês, um *pub* e retrata o encontro entre o protagonista e um bêbado, na qual este bêbado conta suas desavenças conjugais. Porém, é por meio da narração da personagem protagonista que saberemos dos meandros desta história:

Um bêbado veio falar. Queixava-se da mulher. Eu tomava gole a gole a minha água natural como a saborear a voz a se dirigir a mim, mesmo que ele não me distinguisse direito no meio dos demais, afinal tratava-se de um bêbado. [...] Só me concernia aquilo em que eu estava metido, a cidade de Londres no inverno, nesse instante com o *pub* com o bêbado contando em regozijo suas conquistas extraconjugais da juventude, de repente sua filha morta nos braços da mulher em prantos, a convulsão que o fazia pegar no meu pescoço como se fosse me estrangular no próximo minuto, assim, o dedo apertando a jugular, súbito meu coração em chamas – deixo cair o copo d'água, ele se quebra, todos olham: esta é a minha única reação; estou salvo, perdidamente salvo outra vez (NOLL, 2004, p. 38).

Neste trecho, podemos perceber que a narrativa metadieгética, inserida na história principal, relato das aventuras do escritor brasileiro em solo inglês, pertence ao terceiro tipo, pois as histórias de ambos (bêbado e protagonista) pouco ou nada têm de convergentes.

A personagem protagonista parece estabelecer uma relação entre a narração segunda, isto é, entre o ato narrativo e a situação presente. Aqui encontramos a personagem protagonista numa de suas mutações mais simbólicas, havia acabado de adquirir os poderes de um deus.

E me encantei talvez pela menor imagem do Museu, minúscula. Apis, o deus que é touro. Exatamente o que eu era diante de todos aqueles ingleses que queriam me adoecer. Agora sim eu me via num espelho de verdade, eles não poderiam comigo. Não precisa mais dos espelhos dos banheiros, nem do meu próprio em casa, eu era Apis, poderia andar a pé por toda Londres se assim me apetecesse – passar por cada ruela, rondar por todos os parques e jejuar, como eles não sabiam mais fazer (NOLL, 2004, p. 37).

Ao retomar o nível intradieético, o narratário distraído pela história secundária, depara-se uma vez mais com a fragilidade do protagonista, pois este, sob os holofotes de outros ingleses, baba incessantemente.

Num outro trecho, deparamo-nos com a personagem, mais uma vez narradora de uma história secundária. Ocorre que, desta vez, esta é resultado de um relato de Mark.

Uma garota da aldeia, piedosa, de missa diária, com a qual ele pôs-se a correr numa tarde até um estábulo que sabia abandonado. Prometera à garota uma ninhada com a qual comporiam uma família exemplar, iriam viver em Londres, ela conheceria uma grande cidade, uma nova língua, e ele lhe proporcionaria uma lareira, anáguas acetinadas, festas em círculos de realezas. Mas quando a menina deitada no feno esperava já em frêmitos suas investidas, ele conta que recuou, abotoou-se para uma solteirice grata, movimentada, mas de amores mais taludos como ele já na época, um rapaz que havia muito deixara as calças curtas, quando eu ainda nem pensava ser o escritor que hoje ele queria conhecer melhor (NOLL, 2004, p. 52).

Aqui a narrativa secundária pertence ao primeiro tipo, pois sua função parece ser explicativa, uma vez que se trata de uma referência ao passado de outra personagem, respondendo assim, as indagações do narratário acerca do passado de Mark e seu interesse homoafetivo pelo protagonista.

Um outro tipo de mudança de nível é a metalepse, assim definida por Reuter (2002, p. 86, grifos nos originais) “A *metalepse* designa um outro tipo de mudança de nível, quando se produz uma aproximação furtiva entre a narração e a ficção”.

A metalepse ocorre quando há, por exemplo, a intervenção de um narrador do nível extradiegético na história, isto é, no nível intradieético; ou ainda a intervenção de um narrador do nível intradieético na narrativa segunda. Desse modo, cria-se a ilusão de que o narrador, mesmo fora da ficção, participa da história.

Quando ocorre uma metalepse, o autor de algum modo tenta chamar a atenção do leitor, por meio do narratário, acaba intervindo na história como se estivesse no mesmo nível que as personagens, assim, temos a metalepse de autor. Esta tem como intuito, segundo Reuter (2002), conferir mais vivacidade à narração e tornar a ficção mais crível. Ocorre, todavia, que não somente o autor pode transpor a barreira entre ficção e narração, mas também as personagens:

De maneira simétrica ao primeiro caso mencionado, são as próprias personagens que podem vencer a fronteira entre a ficção e a narração, a fim de dirigir a palavra – por intermédio do narrador e do narratário – ao autor e ao leitor e se comportarem como se ambos se situassem no mesmo nível deles (REUTER, 2002, p. 86, 87).

O uso da metalepse pode ser evidenciado não só pelas características abordadas, mas também pela utilização dos jogos dos tempos, como descrito por Genette (1972, p. 235) “como se a narração fosse contemporânea da história e devesse mobilizar os tempos mortos”.

Encontramos em *Lorde* alguns exemplos de metalepse. Algumas delas contam com a intervenção do narrador extradiegético no nível diegético e conseguindo, por meio de sua utilização, um certo teor de ironia.

Neste parágrafo, temos o narrador extradiegético ironizando a oportunidade que o protagonista tem de ir a Londres:

Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre. Sim, disfarçara nas entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim – quá-quá-quá surfava na minha traqueia sem poder sair, entende? (NOLL, 2004, p. 11)

Há, ainda, no romance *Lorde*, aquelas que foram determinadas pela teoria genettiana como *metalepse narrativa* (GENETTE, 1972, grifos nos originais), isto é, os jogos

dos tempos, ou seja, a narração e ficção no mesmo nível. Esta característica está presente em *Lorde*, pois nele o discurso representa a fragmentação do sujeito e sua inadaptação ao tempo e espaço em que vive.

Sim, agora estou sendo olhado por todos no *pub*, bem como eu ambicionava. Já não porque tenha derrubado o copo e estive a ponto de ser estrangulado. Mas porque babo e tenho o desplante de mesmo assim frequentar *pubs*. Eu poderia perguntar: o que faz de mim esse homem sem decoro cívico para uma noite com possíveis companheiros de copo? Eu poderia perguntar mas não pergunto por uma única razão: nada disso terá importância amanhã, quando puder viver a vida desse homem que ainda jaz lá no leito do hospital de Bloomsbury, que lá ficou enquanto eu dei essa escapadela movido pelas más intenções da enfermeira (NOLL, 2004, p. 38, 39).

A impressão que o leitor tem é a de que está vivenciando cada experiência da personagem protagonista no momento em que ela ocorre.

2.4. As perspectivas narrativas

A perspectiva narrativa está ligada, segundo Genette (1972), à categoria do modo e determina o ato do contar, que pode ser mais ou menos amplo; ou, ainda, contado diante de pontos de vista diversificados.

A determinação ao autor consiste em evidenciar o modo com que a narrativa chega ao leitor “o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um <<ponto de vista>> restritivo” (GENETTE, 1972, p. 183).

Portanto, cabe a este elemento, conforme Reis & Lopes (2002), regular as informações diegéticas, determinando-lhes a quantidade e a qualidade e, ainda, por meio da visão de quem vemos a história.

Como podemos perceber estas definições estão ligadas a questões como escolha das focalizações, visões e pontos de vista; questões abordadas neste trabalho, mas que receberão maior detalhamento neste item.

Reuter (2002, p. 72) faz a seguinte observação a respeito do conceito de perspectivas narrativas: “Com efeito, não existe nas narrativas relações mecânicas entre contar e perceber: aquele que percebe não é necessariamente aquele que conta e vice-versa”.

Esta observação nos faz atentar para o que acontece em *Lorde*. Já sabemos que temos um narrador autodiegético, cuja determinação nos diz que se trata de uma personagem, protagonista, narrando sua própria história. Porém, é preciso que nos aprofundemos na questão das perspectivas para percebermos que embora seja o narrador que nos conta sua história, quem a percebe é a personagem.

No item anterior, ao tratarmos da questão dos níveis narrativos, observamos que o narrador é alguém que já viveu as experiências proporcionadas pela viagem, mas, durante a leitura, o que nos parece é que quem as absorve e as percebe é, na verdade, a personagem, ou seja, o escritor que se arriscou a sair do aeroporto e viver outras vidas.

As impressões das quais nos apropriamos diante do mundo romanesco nos são passadas segundo a visão desta personagem, pois é ela quem se sente inadaptada ao solo londrino, que trafega pelas ruas em busca de novas identidades.

Nas palavras de Reuter:

A questão das perspectivas é de fato muito importante para a análise das narrativas, pois o leitor percebe a história segundo um prisma, uma visão, uma consciência que determina a natureza e a quantidade das informações: podemos, com efeito, saber mais ou menos sobre o universo e os seres, podemos continuar fora dos seres ou penetra em sua interioridade. A perspectiva – convém ainda identificá-la com exatidão, pois o termo é enganoso – pode passar não apenas pela visão (caso mais frequente), mas também pela audição, pelo olfato [...], pelo paladar e pelo tato (REUTER, 2002, p. 72).

O desvendar do mundo ficcionalizado em que o escritor habita só é possível porque o vemos por meio de seu próprio olhar, assim, percebemos que ele nos direciona durante a leitura.

Em *Lorde*, mesmo o narrador executando o ato de contar sua própria história o faz limitando a observação sobre si e os acontecimentos. Pode-se dizer que o narrador protagonista centraliza e direciona a visão que o narratário tem da obra.

O modo como a história é narrada nos lança ao universo de insatisfação que rodeia a personagem central de *Lorde*, cuja incredulidade no espírito solidário da humanidade apresenta-se na forma de niilismo que se instaura por suas andanças.

O narrador nos conta sua trajetória, mas são os olhos da personagem que nos guiam para o que vemos e como vemos e, por isso, impera a desconfiança desde sua chegada ao aeroporto quando duvida que será acolhido pelo inglês, até os momentos finais da narrativa em que aceita o convite para lecionar na Universidade da Cidade de Liverpool.

Outrora pudemos adiantar que a cumplicidade estabelecida entre o narrador e o narratário dá-se por meio da visão “com”, termo utilizado por Pouillon (1974), mas que se refere a uma opção diante do modo escolhido, o contar.

Na escolha deste modo imperam as perspectivas que, claramente, sofrem a mediação direta do narrador, ou ainda, em que o narrador organiza as ações das personagens, a velocidade e as descrições que povoam a história. O termo visão utilizado por Pouillon (1974) é um sinônimo do termo focalização, empregado por Genette (1972), nesta parte do trabalho, mesmo tendo abordado a visão utilizaremos a terminologia genettiana para ampliarmos a questão da perspectiva narrativa em *Lorde*, mas não sem deixar de traçar paralelos entre os dois termos.

Acerca da importância da focalização interna para a evolução do romance, afirmam Reis & Lopes (2002, p. 252, grifos no original) “[...] a fortuna da *focalização interna*, enquanto signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico; [...]”.

A visão “com” determina que se conheça a personagem narradora e suas impressões com ela, isto é, seremos limitados pelo que e como ela assimila de sua história.

Para Genette (1972), a focalização interna também se detém sob a ótica de uma personagem, a qual vai se revelando a nós e ao narrador reciprocamente. Não temos dela análises psicológicas ou físicas.

Deve-se igualmente notar que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objetivamente pelo narrador [...] (GENETTE, 1972, p. 190).

As informações que progressivamente vão surgindo na história do romance obedecem a este tipo de focalização, uma vez que a personagem se dá a conhecer durante os meandros da história.

A focalização interna permite que seja conhecido interiormente apenas o narrador, neste caso protagonista da história, pois os demais componentes vamos conhecendo exteriormente.

Fatores como a dissolução voluntária da memória, retomadas rápidas de um passado nebuloso, ou ainda, a fragmentação de seu discurso, contribuem para que o conhecimento do leitor a respeito da personagem se faça de maneira truncada e exterior.

Por meio de suas atitudes, muitas vezes sem causa aparente, nos deparamos com um indivíduo em crise, que ao narrar sua história ulteriormente já o faz com numa distância segura deste momento confuso.

A focalização autodiegética comporta ainda algumas modulações importantes. Entre o *eu narrador* e o *eu narrado* pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética... Amadurecido ou envelhecido, o eu narrador, ao rememorar eventos do eu narrado, pode assim assumir uma atitude irônica e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e ruptura (STAROBINSKI, 1970 *apud* AGUIAR E SILVA, 1979, p, 325, grifos nos originais).

O distanciamento entre o eu narrador e o eu narrado em *Lorde* denota a articulação entre um narrador que vivenciou a história, e, outro, responsável por contá-la ao narratário. O eu narrado concede ao eu narrador o poder de explorar a viagem à Inglaterra no plano diegético, uma vez que ela parece ser o pano de fundo da verdadeira viagem, a viagem psicológica. Ao contar sua própria história de uma distância segura, o narrador utiliza um fluxo descontínuo, evidenciando as marcas que se encontram arraigadas à sua psique.

Nas primeiras páginas do romance encontramos um homem que está insatisfeito com sua aparência, não como a maioria dos mortais por questões estéticas, mas para que pudesse desenvolver a performance de um artista.

O homem que modifica seus aspectos físicos para que possa sentir-se mais aceito, mais adaptado como a maioria dos estrangeiros que fizeram de Londres sua casa, procura encobrir o que está acontecendo-lhe, a dissolução de sua memória.

O protagonista apresenta-se sem passado e sem perspectivas, passa os dias a buscar nos outros migrantes aquilo que não encontra em si, o desejo de pertencer a um lugar, de ali estabelecer-se.

Muitos dos imigrantes encontrados em Londres incorporaram o cosmopolitismo inglês aos seus cotidianos, mas o protagonista de *Lorde* não havia deixado o Brasil para isso, seu intuito era assumir a missão prometida pelo inglês. Missão que intriga tanto o protagonista, quanto o leitor e, mesmo tentando desvendá-la, o protagonista vê-la afogar-se junto com o inglês.

O que acontece num romance em que se utiliza a focalização interna, conferida pelo uso do narrador autodiegético, no caso de *Lorde*, um anti-herói, é um processo em que o narratário vai descobrindo a trajetória do protagonista a partir de suas próprias palavras.

O romance de focalização autodiegética revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é miudamente analisado e confessado ao narratário pelo próprio homem que viveu, ou vive, essa história. Nos romances em que o distanciamento cronológico é mínimo, ou nulo, o leitor experimenta de modo particularmente intenso a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 327).

Sabemos que o mundo que envolve a personagem protagonista de *Lorde* é um reflexo da conturbada experiência do viver na sociedade ocidental no século XXI. Desse modo, temos uma personagem que demonstra estar envolta no véu do individualismo.

A personagem é um estrangeiro que não consegue se integrar à cultura, à sociedade em que está. O sentimento de não pertencer é tão inerente, que ele busca conforto em outros seres humanos: “Mas eu continuava com a mãe em concha, sem emitir palavra, a pedir em segredo um nada, um pouco, aquilo que também os raros que passava pelas calçadas estavam acostumados a calar” (NOLL, 2004, p. 51).

As ruas também são redutos de sua solidão e instabilidade, pois os meios de transporte fazem a interligação entre seu pequeno apartamento em Hackney e o restante da capital inglesa. Talvez, por isso, ele esteja sempre em trânsito.

Como já abordamos anteriormente, tais características estão presentes nas personagens protagonistas que povoam e transitam pelas obras de Noll, causando as mais diversas manifestações nos leitores.

João Gilberto Noll, com suas personagens itinerantes, sem origem e sem lugar de chegada, trafegando em busca da identidade perdida, demonstra que o texto contemporâneo está intimamente relacionado com os processos de construção e desconstrução da memória e da identidade. O texto nolliano mostra o indivíduo contemporâneo e, mais propriamente, o indivíduo herdeiro das culturas colonizadas, vivendo o permanente conflito de (re) configuração da anteface que funciona como porta de acesso ao mundo: sua identidade. Sem essa anteface não há garantias de inserir-se, de inscrever-se como sujeito individualizado e como sujeito histórico (PIRES, 2000, p. 50).

Mistérios como a origem, as intenções, as motivações não são totalmente revelados e, vez ou outra, por meio de analepses, o narrador apresenta uma das facetas de si próprio, sem desnudar-se completamente.

Como o protagonista centraliza a focalização, não conhecemos as demais personagens interiormente, colhemos delas apenas a superficialidade que é apreendida pela personagem central. Por esta superficialidade, parece-nos que os acontecimentos são envoltos pelos devaneios, ou ainda, surtos da personagem. São momentos de reflexão ou aniquilamento físico e mental, em que ocorre a manifestação da rebeldia.

Diante disso, o leitor tem acesso ao mundo sombrio que cerca a personagem protagonista. O homem não passa de um joguete social, manipulado por uma sociedade de consumo e idolatrado por sua individualidade.

Por todos estes artifícios narrativos utilizados pelo narrador, parece-nos que propositalmente a personagem restringe informações que uniriam o mundo real e o ficcional, possibilitando-nos enxergar apenas aquilo que mais confunde e não aquilo que mais nos esclareça a realidade dos acontecimentos.

Como dá para notar, tem-se a impressão de se estar “na pele” da personagem, bem perto de suas sensações e de seus pensamentos, à medida que eles vão se formando. Em troca, isso restringe potencialmente tudo aquilo que instaura uma distância: retornos reflexivos, intervenções do narrador. E tende a interditar as incursões no espírito das outras personagens, além das antecipações corretas (REUTER, 2002, p. 84).

Um estrangeiro, um dândi, um extraterrestre, um réptil, um deus, um amante, ou ainda, um comerciante. Essas são algumas das roupagens usadas pelo narrador protagonista para reforçar as ilimitadas possibilidades de transfigurar-se em seu mundo ficcional.

As transfigurações nada mais são do que oportunidades de se rebelar contra as tensões que se estabelecem entre a personagem e a sociedade, assim como a transitoriedade e a errância, que permitem a este homem migrar em busca de novas identidades.

Agora eu podia ver. Estava um sujeito de cabelos castanho-claros, igual àquele belo jovem da parede, e eu remoçara tanto que me sentia enfim plenamente penitenciado por qualquer dano que poderia ter causado. Parecia idêntico a tantos homens que andavam pelas ruas de Londres, poderia passar por tantos deles, que nessa minha indefinição já era maior que eu, embora tivesse me perdido e começasse a desconfiar de que nem o meu patrão inglês poderia enfim fazer alguma coisa para me devolver a mim. Precisava guardar de qualquer maneira essa compensação de ser de alguma forma todos, porque sem ela não sobreviveria até a esquina: sem pedir a ninguém, tinha me acontecido de ultrapassar aquele indivíduo que eu mecanicamente formara para os outros. Precisava encontrar outra fonte de formação, nos meus cinquenta e poucos anos de idade, e essa fonte viria dali, daquele homem de cabelos castanhos-claros, com a maquiagem recomposta, vivendo em Londres por enquanto sem lembrar com precisão por quê (NOLL, 2004, p. 32).

Novas identidades que são assimiladas por um corpo que vive à deriva de sensações e estabelecido na inércia das transmutações. O reflexo de seu rosto é evitado, pois o espelho o faria deparar-se com a realidade.

Estas manifestações evidenciam a falta de perspectiva que assola o homem do século XXI. O narrador nolliano nada mais é que um vivenciador das descrentes experiências humanas.

A visão do narrador a respeito da sociedade inglesa não se detém aos limites geográficos da Inglaterra, pois ele mesmo nos alerta de que é possível encontrar pessoas do mundo todo em Londres. Deste modo, estabelece-se um retrato amargo e desesperançado do contexto social deste século.

A desesperança é uma companhia constante, assim como a ilusão utópica de uma sociedade solidária, a perspectiva escolhida pelo protagonista parece dar ao leitor duas opções primordiais: ou mergulhar nos pesadelos urbanos, ou nos sonhos alienados.

Massaud Moisés (1979), ao estudar o ponto de vista em *Dom Casmurro*, demonstra o que acontece quando a personagem central assume a narração, denunciando a sedução por ela exercida sobre nós:

Tudo se reduz, assim, à visão de um único indivíduo acerca de determinado grupo de pessoas e, por meio delas, duma sociedade enfraquecida na base pela falta de

sólidos fundamentos morais. Óptica em profundidade, centrada num indivíduo malferido pela infidelidade da esposa, resume um ceticismo individual profundo [...]. Basta que o ponto de vista seja o do narrador-personagem (e no caso personagem central) para que a perquirição do próprio “eu” e do “eu” alheio revele aterradoras cores de amargura e desfibramento (MOISÉS, 1979, p. 182).

Embora o estudioso esteja tratando a respeito do narrador protagonista de uma obra do período realista, podemos perceber que o papel exercido pelo narrador autodiegético no romance nolliano continua semelhante e provoca os mesmos efeitos, pois, segundo Eliot (1989, p. 37), “[...] Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador”.

No caso do escritor brasileiro, temos um indivíduo invisível, que só encontra reconhecimento por suas obras e a elas está ancorado para viver a realidade, fora delas o mundo apresenta-se tão frio quanto o inverno londrino.

O solo londrino aparece como uma chance que o protagonista tem de libertar-se da prisão estabelecida por suas obras e pelo eu brasileiro que ele, insistentemente, tentava esquecer “Eu agora estava em Londres por uma razão especial, o inglês tinha me afiançado” (NOLL, 2004, p. 10).

A personagem se mostra cética diante de um futuro promissor em solo londrino, passa os dias a mercê do inglês inominável e, se no Brasil estava preso às obras, na Inglaterra estava preso às promessas do inglês.

É assim que nos chegamos às suas expectativas (ou à ausência delas) a respeito de sua nova vida na capital inglesa. Porém, as tinturas do desajuste e da solidão tingem ainda mais suas ações, afinal, “Embora não quisesse sair daquela cidade nunca mais. Falta-me a lembrança de uma cama no Brasil..., aqui tem sempre um Hackney, você me entende?” (NOLL, 2004, p. 57).

Esse homem, em processo de esquecimento, revela-nos a inquietude de sua existência, um amnésico perambulando pelas ruas londrinas, um doente despejando seus dejetos no pequeno apartamento, é sob este ponto de vista que vamos conhecendo-lhe a história.

Parece-nos que se encontra em processo de extinção e, talvez por isso o corpo do outro represente um resquício de vida que pudesse alimentá-lo em seus rituais de sobrevivência.

Mas disso os ingleses nem ninguém naquela terra deveriam desconfiar. Eles tinham chamado a seu país um homem que começava a esquecer. Eles?, ou só aquele inglês louco a urdir um plano em nome de alguma instituição onde trabalhava de fachada só para mim, alguém que ele já tinha notado que dera o arranque para o esquecimento. Talvez caísse como uma luva para seu projeto se eu morresse sem saber o nome, a direção, um simples fio que eu pudesse seguir até chegar a alguma coisa que parecesse com sentido (NOLL, 2004, p. 16-17).

O processo de extinção dá-se a cada momento em que a personalidade que transveste o protagonista torna-se ineficaz, pois no intuito superficial de ser muitos em um só elas não passam de máscaras. Desse modo, vai procurando uma inexistência que culmine no desaparecimento daquela personalidade e, conseqüentemente, de si mesmo. Ao ultrapassar as barreiras do aeroporto, a personagem deixa os limites físicos para direcionar o leitor às incertezas da mudança, porém este direcionamento é um caminho sem volta que resulta na leitura fragmentada do romance.

Os fragmentos de sua vida vão se unindo e tomando formas cada vez menos identificáveis, pois ora entrega-se aos delírios e a exposição pública, ora refugia-se nas palavras, as quais mesmo negligenciadas são sua ponte com a esperança ignorada de futuro. Por isso, faz-se necessário cobrir todos os espelhos para que a personagem não se depare com a imagem que sempre lhe pertenceu.

2.5. O tempo da narração

O teórico Gérard Genette (1972, p. 31), em sua obra *Discurso da Narrativa*, afirma que “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (do significado e tempo do significante) [...]”. É a partir desta colocação que procuramos estudar a temporalidade em *Lorde*, enfocando o tempo da narração e as manipulações temporais utilizadas nesse romance contemporâneo.

Para que possamos compreender as escolhas do narrador, é preciso que antes distingüamos e entendamos as diferenças entre o tempo da história, também chamada de diegese, e tempo da narrativa.

O tempo da diegese determina a temporalidade do conjunto dos acontecimentos narrados, enquanto o tempo da narrativa trata das relações temporais com a sequencialização dos acontecimentos.

Para Aguiar e Silva (1979) o tempo da diegese ou história está delimitado e caracterizado pelas indicações cronológicas, por isso torna-se de fácil medição; enquanto o tempo da narrativa está focado no discurso, portanto torna-se muito difícil medi-lo.

Estes ajustes ou escolhas temporais no plano da narrativa e no plano da enunciação são o que justificam as relações entre o que é dito no discurso e o que acontece na história, isto é, o que em cem anos pode ser narrado em apenas dois parágrafos.

A odisseia urbana apresenta na sucessão dos fatos certa dose de mistério, reforçada pela ação do tempo que se apresenta num fluxo descontínuo, reflexo das experiências conturbadas que tonificam a passagem do protagonista por Londres.

O narrador autodiegético focaliza o olhar da personagem protagonista; assim, o leitor só conhece os locais, as sensações e as mutações sofridas por ele durante essa viagem, segundo sua própria ótica. A narrativa inicia-se com sua chegada à capital inglesa, no momento exato em que se encontra no saguão do aeroporto.

Nesse primeiro momento, o leitor entra em contato com a névoa da desconfiança e da insatisfação da personagem protagonista. Essa névoa perdura por toda narrativa, obscurecendo as impressões que esclareceriam vários porquês. Com efeito, percebe-se que o tempo da narração é administrado para que possamos absorver cada motivo. Deste modo, cada apreensão dos momentos iniciais mergulha o leitor nos espaços e impressões, por meio da visão desesperançada do protagonista:

Eu estava chegando ao aeroporto de Heathrow, em Londres. Sendo chamado por um cidadão inglês para uma espécie de missão. Embora ele tivesse me mandado as passagens Porto Alegre – São Paulo – Londres e tudo, não sei, algo me dizia que ele iria faltar. Que não adiantaria ligar para os telefones londrinos que ele me passara, um do seu escritório, outro de sua residência. Que a partir daquele momento esses telefones não lhe pertenciam mais, talvez nem existissem no catálogo da cidade [...] (NOLL, 2004, p. 9).

A utilização de tais características parece contribuir para que se trace o perfil deste protagonista-narrador. Durante sua narração, ele não está preocupado com o transcorrer do tempo ou com a repercussão de suas ações por meio dele.

No momento em que ao protagonista é dada a tarefa de narrar a história, esta é oferecida ao leitor por meio da visão do protagonista. Ele direciona os acontecimentos e os filtra por meio de sua percepção. A esta opção feita pelo autor, Jean Pouillon (1974) chama de visão “com”:

Escolhe-se um único personagem que constituirá a centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém (POUILLON, 1974, p.54).

Ao considerarmos a visão “com” como um mecanismo literário muito utilizado por João Gilberto Noll em algumas de suas obras, notamos que em *Lorde*, a presença do protagonista torna-se mais enfática, pois centraliza toda a história e direciona a narração.

É a partir dele que o leitor aprofunda-se na cidade de Londres conhecendo cada espaço, do subúrbio de Hackney onde recebeu sua moradia, até os museus e parques londrinos.

Suas impressões acerca de si parecem formar uma rede que envolve o leitor fazendo que a narrativa seja desvendada linha a linha, pois se encontra ainda fresca, como se tudo tivesse acabado de acontecer e o relato fosse apenas uma medida para preservá-la, de maneira rápida, como um sonho que precisa ser recuperado para não ser esquecido.

Esta é a sina dos covardes: ir se desfazendo das marcas de qualquer experiência que não traga em si a sua justificativa ampliada. Eles não têm parte em nada, deixam pelo caminho até os indícios de alguma aptidão humana mais vertical com medo de um mal-entendido (NOLL, 2004, p. 55).

Portanto, percebe-se que o ser que narra o faz como quem já vivenciou as experiências, mas a perspectiva que rege essa narração é a do protagonista. Isso ocorre, talvez,

por nos depararmos com um ser humano tão inconstante, que revela sua própria covardia diante da vida londrina.

Chama-nos a atenção a composição dos aspectos de impressão do romance, pois corroboram para que as marcas de fluidez sejam fixadas, uma vez que este é iniciado na página 9 e termina na página 111 sem marcações capitulares, alternando parágrafos muitos extensos, cerca de 15 linhas, em que se apresentam as reflexões causadas pelos acontecimentos, e outros, com aproximadamente 3 a 4 linhas, que tratam dos acontecimentos.

Ao principiar a narrativa pela chegada do escritor brasileiro a Londres, percebemos a utilização do recurso narrativo *in medias res*, isto é, embora no plano diegético tudo comece com o encontro entre o escritor brasileiro e o inglês no Rio de Janeiro, a narrativa inicia-se com a chegada dele à capital inglesa.

A história é contada como uma lembrança, num jato só, como se estivesse num bloco e precisasse ser diluída, alternando momentos reflexivos, muitas vezes oníricos e de ações marcantes. Importante acrescentar que muitos desses momentos são esquecidos propositalmente, revelando uma tentativa de desvencilhar-se da mediocridade de um passado brasileiro e numa vontade imensa de esconder-se de seu próprio futuro ainda que com gosto de um passado tecido pelo fio da desesperança.

O romance possui diversos recursos para promover as diferentes alterações da ordem dos acontecimentos da história. Quando representados pelo discurso, estas alterações recebem o nome de anacronias. Segundo Reis & Lopes (2002, p. 229), o termo anacronia identifica todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história e, por isso, ao iniciar a narração do romance pela chegada da personagem ao aeroporto, o que se consegue é que sejam enfatizadas as características já destacadas: insatisfação e insegurança, o que instaura um clima de dúvida quanto ao comportamento da personagem.

Embora a história esteja ancorada no tempo cronológico, a narração recebe atenção especial, pois é responsável por transmitir as mutações imprevisíveis pelas quais passa o protagonista.

Os momentos são absorvidos, as emoções digeridas ou expelidas, os sentimentos de vazio e inadaptação são constantes, o que reforça a ideia de fragmentação da história transmitida pelo narrador.

Em momentos em que a personagem expõe suas inquietações psicológicas, a narrativa torna-se densa, os parágrafos são extensos e necessitam de leitura atenta para que haja compreensão desses momentos vivenciados. Alguns deles, mesmo captados pelo leitor, tornam-se enigmáticos porque são o resultado da fragmentação da história.

Os acontecimentos vão se encadeando, formando um todo descontínuo em que uma ação conduz a uma reflexão diferenciada ou ainda, numa alternância entre momentos densos e leves.

Mesmo ancorada no tempo cronológico as marcações são raras, o que se sabe é que o protagonista chega a Londres em pleno inverno e essa é a estação climática que rege sua estada, ou ainda, a narrativa dessa estada. Em solo londrino, a personagem absorve a frieza da convivência entre desconhecidos e a narração torna-se mais densa, repleta de momentos reflexivos.

Porém, em sua mudança para Liverpool, o clima torna-se mais receptivo, o inverno é menos denso, devido à proximidade da primavera. A estação das flores traz com ela a motivação de mais uma mudança, dessa vez marcada pelo florescer de sentimentalidades, a narrativa é marcada por encontros que lhe proporcionarão possibilitaram resgatar sua nacionalidade e, ainda, conhecer um possível companheiro.

Importa mencionar que as marcações cronológicas são esparsas, as datas são raras e, somente no final do romance, aparece a valorização do dia de São Patrick, um missionário católico. O protagonista também é um missionário, porém sua missão nada tem de santidade ou nobreza de propósitos, estava em Londres para ser outros. Uma das diferenças entre o santo católico e o escritor brasileiro é de que o primeiro procurou evangelizar, lutando pelo cristianismo, enquanto o segundo não possui sequer uma missão estabelecida e, procura viver sua estada londrina num misto de individualismo e incerteza. A vivência incerta causa um imenso desconforto no brasileiro, pois a permanência dele em Londres depende da vontade do inglês, por isso é preciso que o protagonista revista-se de uma dose extra de sanidade e viva somente fora do apartamento em Hackney suas experiências metamórficas.

A escolha feita pelo narrador protagonista é narrar sua história por meio de uma narração ulterior. Para Genette (1972, p. 219), a narração ulterior é aquela em que o emprego do tempo do pretérito basta para designá-la como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história.

Por tal escolha narrativa, percebemos que o narrador aparece num tempo ulterior diante da história que narra:

[...] o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo *ulterior* [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada, entre *o passado da história* e *o presente da narração*; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc..., pois que o

sujeito que no presente recorda não é o mesmo que viveu os fatos relatados [...] (REIS & LOPES, 2002, p.119).

Em *Lorde*, o narrador parece intencionalmente querer livrar-se de seu passado e de todos os momentos vividos em sua terra natal, por isso temos o romance iniciado já pela metade, mas se torna essencial ao leitor que este possa conhecer os eventos que motivaram a tal viagem.

Porém não é apenas a narração ulterior que aparece como ato narrativo marcante do romance, mas também a narração simultânea que segundo Reis & Lopes (p.115, 2002), é uma opção que: “[...] é constituída por aquele ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história”.

A narração simultânea aparece num momento bem distinto da narrativa. Tal momento aparece enfaticamente em *Lorde*, é chamado de monólogo interior. Temos em mãos uma obra basicamente ancorada em reflexões, pois são a partir delas que o leitor entra em contato com o universo do protagonista. Nesse momento, o monólogo interior representa a fluidez espontânea das impressões da personagem central, como podemos observar no seguinte trecho:

Até quando eles se insinuarão? Ah, o espelho, sempre resta o espelho que não me deixa mentir: tenho a cara de uma fera, o que me resta de cabelos, desgrenhado, o cenho carregado, um Beethoven irado sem surdez nem música. O que sinto por dentro não corresponde à face transtornada. Flutuo na tontura, enquanto a expressão queima de suor e põe sangue pelas ventas (NOLL, 2004, p. 39).

O monólogo interior é o momento em que o narrador mergulha em sua própria personalidade e assim fornece ao leitor uma chance de conhecer a personalidade do protagonista, diferentemente do monólogo tradicional, pois é a personagem quem assume o comando e o narrador não interfere.

É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens. Do ponto de vista formal, o monólogo interior apresenta uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Assim, verifica-se no *monólogo interior* uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa, uma tal liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite

possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu personagem é o único ponto de ancoragem [...] (REIS & LOPES, 2002, p. 267).

Nos momentos em que o narrador evoca circunstâncias determinantes de seu passado, faz surgir o recurso das analepses. Chamamos de analepse o movimento temporal retrospectivo na narrativa. Este mecanismo narrativo nas palavras de Reis & Lopes (2002, p. 229), [...] “pode constituir um processo de ilustração do passado de uma personagem relevante [...]”.

Como o narrador é também protagonista, o romance está sempre envolto num processo de dissolução de sua memória, numa rejeição recorrente de seu passado. As inquietações e as motivações para sua vivência atual tornam-se necessárias para que o leitor possa compreender suas experiências londrinas.

No intuito de recuperar tais motivações que o levaram à diversificadas experiências, o narrador faz uso das analepses que, por vezes, desempenham o papel de elucidar alguns pontos obscuros da história por ele narrada ou, ainda, modificando os acontecimentos passados, enfatizando a personalidade soturna da personagem protagonista e as motivações para suas atitudes.

Parece-nos claro que o tempo da narração obedece ao clima conduzido pelo narrador, um clima de constante insatisfação com sua vida. As analepses também aparecem para ressaltar os acontecimentos decorrentes dos momentos já passados. Evocá-los é apenas uma forma de integrar o leitor, tornando-o seu cúmplice:

[...] vivera até o dia da viagem me retorcendo em dúvidas com relação às intenções dele, desse tal inglês: sim: a pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer “então eu vim” – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. Mas afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que já pronunciei nesta já não tão curta existência: “Então eu vim” [...] (NOLL, 2004, p. 10).

A cumplicidade estabelecida entre o autor e o leitor, torna a leitura um mistério que se desvenda nas entrelinhas.

[...] eu o conhecia pessoalmente de apenas uma vez no Rio, quando pediu que por favor mandasse meus livros para seu endereço em Londres, porque não os

encontrara nas livrarias por onde tinha andado à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra. Que precisava conhecer no meu trabalho aquilo que chamavam de algo que não entendi e que lhe via interessando muito nos últimos anos, ah, e sobre o qual vinha escrevendo um livro se não me engano esse livro falava sobre alienígenas [...] (NOLL, 2004, p. 11).

O que teria acontecido no Brasil que motivou tal viagem? Haveria alguma intencionalidade nessa viagem inesperada? Por que a personagem foi a Londres? Por que o real motivo da viagem é totalmente obscuro? Questões como essas ficam suspensas e constantemente intrigam o leitor.

Algumas delas não serão respondidas pelo protagonista - narrador, pois nos parece que, intencionalmente sua focalização encobre alguns aspectos, conservando, assim, o clima de suspense e mistério que envolve sua aventura londrina.

A conservação e a exploração da individualidade do ser humano são temas recorrentes da literatura contemporânea. O narrador direciona o leitor para um alto índice de indeterminação social e psicológica das personagens, pois dessa forma, revela as facetas do homem envolvido na sociedade cosmopolita do século XXI.

3. ASPECTOS DA FICÇÃO

3.1. A história, o espaço e o tempo

Observados os quesitos referentes à narração, o objetivo deste capítulo é estudar o romance como forma de narrativa. Para isso, consideraremos elementos como a articulação entre o enredo, o tempo e o espaço na história.

Perceberemos, por meio desse capítulo, que a narrativa nolliana está ambientada em solo urbano, tingida pelo clima cinzento do inverno londrino. Tais elementos conduzem o leitor a uma melhor assimilação do universo ficcional e da personagem fragmentada.

A concentração das ações da personagem protagonista no espaço urbano evidencia uma característica da literatura brasileira contemporânea:

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esqueléticos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura -, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). [...], a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível, passando a ser o *habitat* predominante na literatura brasileira a partir dos anos 60 (COSTA PINTO, 2004, p. 83).

Como já foi visto, o plano da narração inicia-se com a chegada do escritor a Londres e o fato que dá início à história é retomado por analepse. Essa manipulação temporal parece servir para fundamentar a instabilidade da personagem central e as circunstâncias obscuras que propiciam suas mutações.

A história inicia-se com o encontro entre o escritor brasileiro e o inglês numa livraria no Rio de Janeiro, onde o inglês lhe fizera um convite ao qual o escritor prontamente aceitou: ““ Então eu vim”. Poderia dizer que antes eu teria de resolver isso e aquilo. Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres” (NOLL, 2004, p. 10).

A personagem começa a se delinear logo nas primeiras páginas do romance, em que a desconfiança e a inconstância de seus sentimentos se evidenciam pelas palavras e intenções empregadas para referir-se à sua ida à Inglaterra.

“Eu agora estava em Londres por uma razão especial, o inglês tinha me afiançado” (NOLL, 2004, p.10). O uso de palavras como: afiançado, solidão, pesadelo e perturbado corroboram para que pensemos que a viagem era uma necessidade ao mesmo tempo pesada e prazerosa, pois o livramento da máscara de escritor bem sucedido que usava no Brasil.

Em alguns trechos, percebe-se que a viagem era a única alternativa naquele momento. Revela-se como a chance de libertar-se da vida mesquinha que lhe negara um lar, uma companhia ou a esperança de um futuro acolhedor em solo brasileiro. Por isso, a chegada do protagonista a Londres, em pleno inverno, tonifica-se com expressões pessimistas, como a de que seria esquecido no aeroporto, de que sua autonomia estaria limitada às vontades do inglês, ou ainda, a de que não estaria preparado para aquela situação.

A frieza proporcionada pelo clima londrino e a avalanche de cores gris corroboram para que, pouco a pouco, conheçamos a personalidade desprovida de apegos ou sonhos. A capital inglesa parece ser o espaço propício para um homem que mergulha num processo voluntário de esquecimento. Assim, esse processo, dilui, também, sua existência perante o mundo, uma vez que migrantes de todos os continentes encontram-se adaptados em Londres.

O espaço do aeroporto, como lugar de idas e vindas, aponta para o limiar das novas existências almejadas pela personagem, ou ainda, podemos vê-lo como oportunidade de retrocesso, pois ela poderia a qualquer momento, diante do naufrágio de suas intenções, retornar ao Brasil e mais uma vez vestir a máscara de escritor. Sair do aeroporto, não seria apenas encarar a cidade de Londres e o desafio do inglês, significava muito mais. Deixar o sujeito com o qual já estava insatisfeito para trás e desse modo viver em terras inglesas a personalidade que bem entendesse. Ou ainda, voltar para o Brasil para amofinar-se atrás do disfarce da resignação artística.

A escolha foi feita. Ir à Inglaterra e lá enfrentar todos os percalços que um estrangeiro deveria passar.

Algo bem determinado podia sentir: eu não tinha saudade do que deixara no Brasil nem de nada em qualquer esfera que sobrevoasse qualquer país. Por enquanto ou talvez para sempre precisaria aceitar o que me dessem ali em Londres como a

solução possível para a minha continuidade, velho que estava, não tão velho assim a ponto de não poder caminhar com destreza, mas me sentindo bem desmemoriado, sem nada para dar que não fosse o que eu ainda não dera o suficiente: a minha amabilidade, um sorriso diplomático, pois deveria ser dessa ordem a minha função central naquela terra estrangeira (NOLL, 2004, p. 26)

Apoiado em sua nulidade em solo inglês, a personagem dá início a um processo voluntário de dissolução de sua memória e, conseqüentemente, de apagamento da personalidade que trouxera do Brasil.

Ao chegar a Londres, recebe de seu anfitrião as chaves de um apartamento no subúrbio, este é o primeiro ambiente habitado pela personagem e constitui-se num cenário de degradação e alento, pois é o lugar em que o protagonista se defronta com sua própria face, aquele que inutilmente integrar. Da janela desse apartamento, a personagem observa outros imigrantes, porém destaca o que os diferencia: parecem adaptados, integrados à vida londrina.

A personagem nolliana não se adapta, não se apega, não se modifica diante das experiências, por isso sua desintegração. Um fato que se dá linha a linha, uma vez que ela não depende de ninguém, mas quer depender. Para o leitor, temos um homem imerso na paranóia que é a existência humana.

Esse homem, cuja motivação para tamanha transitoriedade já nos foi apresentada, marcha rumo ao inesperado, surpreendendo o leitor em cada desfecho dessa fragmentada existência, como observamos neste trecho da dissertação de Sarita C. E. Cordeiro:

Este ser que se deixa viver, e/ou morrer, surpreende o leitor pelo constante movimento, apesar de nada mudar. Isso se justifica pela sobreposição de acontecimentos e imagens dispostos em uma narrativa labiríntica, em que as causas para determinados acontecimentos não são transparentes na maioria das vezes. Apesar de sua constante – um andarilho que percorre as imagens que ele próprio cria, em contínuo perambular pelo espaço/tempo, sem que, com isso, as experiências dessas andanças se agreguem a ele e modifiquem, de algum modo, sua maneira de agir perante o mundo e as situações pelas quais passa – o narrador protagonista de diferencia entre as repetições (CORDEIRO, 2008, p. 19).

A movimentação geográfica da personagem parece comprovar a instabilidade de sua personificação. Deambulando pelos recantos londrinos vive a sensação de esvaziamento do ser e do ter, isto é, ser qualquer um, sem quaisquer perspectivas, mas ter um lugar para onde voltar: o apartamento em Hackney. O apartamento no subúrbio de Londres é o porto a

que o escritor retorna após suas andanças, embora o considerasse como sua casa, ali não poderia deixar suas marcas.

O apartamento, reflexo da própria personagem por sua escuridão, ao mesmo tempo acolhe e exclui, pois concomitantemente o recebe após suas aventuras, mas, ali, sua presença não passa de uma sombra incômoda, cuja trajetória deve passar despercebida, por isso cada canto deve ser limpo das evidências de sua passagem, “Em cada aposento me esperava seu correspondente material de limpeza” (NOLL, 2004, p. 18).

Hackney, propositalmente, é o reduto londrino dos imigrantes. O bairro é o palco em que podemos ver a primeira mutação da personagem, pois está motivada pela necessidade de ver-se. Nas lojas repletas de tailandesas, ou na conversa animada dos turcos, a personagem constata sua desadaptação.

O que gera as experiências do escritor são fatos desconectados que interferem em sua trajetória diária. Inserido no tom amnésico que o narrador confere à narrativa, a personagem perscruta a paisagem londrina incessantemente, pronto a experimentar tudo que este ambiente possa lhe oferecer: “O que me diferenciava dos demais ali é que eu tentava prolongar indefinidamente uma estada que, me dando o mínimo, não pedia nada em troca” (NOLL, 2004, p. 60).

A missão e a figura do inglês são partes desta paranóia urbana, pois a personagem ignora o porquê de sua viagem até o final da narrativa. Dizemos que são partes, porque a cada momento a personagem manifesta seu descontrole psicológico ao mesclar o real e o imaginário num só trecho da narrativa.

O passeio do escritor brasileiro pelas localidades londrinas culmina sempre com uma experiência que transcende o simples ir e vir, cada movimento leva a uma tentativa de adaptação que envolve a assimilação de outras personagens e sensações.

As barreiras entre um e outro parecem ser diluídas, assim como a personalidade que se esvai ao término de cada mutação.

Alguém teria ficado lá mesmo no meu leito? E esse cara só estava esperando que eu voltasse e lhe desse meu lugar aqui fora? Tinha chegado o dia. Ou eu renunciava a mim para ser outro ou, sei lá, que eu cuspiasse na cara do primeiro que passasse e deixasse sua ira ir além das consequências. Compreende?, perguntei no ar. Não, ninguém podia compreender, menos ainda eu que estava a fugir de uma situação a que fora chamado em Londres e à qual eu não sabia mais que conveniência dar. E algum dia soube, hein? As pessoas me olhavam pelas ruas como se vissem nessas alturas uma assombração. Hein?, hein?, eu abria os braços como a dançar um bailado irrefutável, passando uma das mãos pela minha genitália às vezes, qual a acentuar o cio da primavera que logo, logo ia brotar (NOLL, 2004, p. 56).

Esse embate entre o escritor e as múltiplas personalidades que surgem nas diversas mutações parecem se integrar por curtos momentos a fim de promover ora a adaptação momentânea, ora o materializar da inadaptação.

Como destacado por Nunes (2009, p.27), em sua dissertação de mestrado, “Noll dá a seus narradores a árdua tarefa de contemplar a si mesmo, o mundo e a arte na mesma”.

Talvez ao vivenciar este contínuo duelo, destacado por Nunes, a personagem protagonista deseje explorar-se tal qual faz com os desconhecidos que encontra pelos caminhos gelados de Londres.

Essas personagens, que assim como o protagonista, não têm passado, perspectivas ou vozes, têm apenas momentos marcantes, ora como testemunhas das mutações do escritor brasileiro, ora como motivação para que elas ocorram .

As histórias dessas personagens só aparecem porque se cruzam com a trajetória londrina protagonizada pelo escritor brasileiro. Em cada encontro, o escritor depara-se com um ser que também não possui raízes, mas ambos parecem ter necessidade de usufruir cada momento. Aliás, estes momentos aparecem como chance de exercer atos comunicativos e com eles deixar marcas de suas conturbadas existências.

A maioria das personagens que cruzam o caminho do escritor são estereótipos marginalizados, são eles: mendigos, prostitutas, velhos homossexuais e bêbados. Homens e mulheres que comungam do mesmo sentimento de não pertencer a lugar algum, os excluídos, os invisíveis para as sociedades de qualquer país. Tais seres apresentam-se como personagens das sagas existenciais das grandes metrópoles, onde os rostos são apenas vultos, sombras de uma existência.

O protagonista de *Lorde* está inserido nesse contexto. Em Londres, não passa de mais um vulto existencial cuja história é marcada pelo percurso geográfico de um viajante que ultrapassa as fronteiras nacionais (Rio Grande do Sul, São Paulo e chega à Europa).

O tempo na diegese difere-se do tempo da narrativa, uma vez que está limitado aos dados cronológicos; enquanto o tempo da narrativa está ligado à velocidade e forma com que a diegese é narrada.

O tempo diegético em *Lorde* centra-se na estação em que a personagem desembarca em solo inglês e o inverno que corrobora para atribuição dos traços da personalidade desta personagem.

Raramente encontra-se no plano diegético referências quanto a meses, datas ou anos, o que justifica a despreocupação da personagem com relação ao passado, à necessidade do lembrar ou planejar.

Apenas aquelas que referenciam momentos importantes, ou, que unem os instantes de reflexão ao mundo real, como o dia 17 de março, dia de São Patrick e a utilização de referências históricas, isto é, séculos em que foram construídos os prédios que frequenta ou que explicam a formação do povo inglês.

Naquele frio dos diabos, moças trajavam minissaias e camisetas com mangas arregaçadas até os ombros, os rapazes sem casaco, vários de bermuda, e todos dançavam qual em carnavais brasileiros, com ares tão lascivos que não deixavam nada a dever aos foliões cariocas. Fui perguntando – ah, sim, era 17 de março, dia de São Patrick, o padroeiro da Irlanda, e por isso aquela festa toda e por isso a marca da música e da população irlandesa na cidade (NOLL, 2004, p. 100).

Na insistência de viver o hoje e dele retirar tudo que for possível, o que interessa é saborear cada experiência que o inglês lhe proporcionaria por meio de seu convite. Apenas a certeza de que aquele era o melhor que poderia aparecer naquele momento “Foi quando pensei que não haveria outro lugar para estar senão ali. Ou, pelo menos, não haveria uma escolha melhor” (NOLL, 2004, p. 21).

Porém, para que possamos conhecer não só as andanças da personagem, mas também os momentos reflexivos que resultaram delas, o autor administra o monólogo interior, já anteriormente abordado.

Haja vista que o romance está repleto destes momentos, neles a personagem entra em locais ligados à arte, à religiosidade e mergulha num monólogo que acaba por fazer com que o leitor o conheça um pouco mais.

Estremunhado acordei, sim. Sentei. As cobertas e os lençóis pareciam ter sofrido um vendaval. Por que me acostumara a sofrer? Por que não exultava ao notar o meu pau duro, enfim? O meu peito, braços, de um ginasta discreto. Eu saberia permanecer reavivado? Andei nu pela casa para ver se encontrava alguém. Não havia sinal de presença. Tomei água pelo gargalo. Encostei-me na pia da cozinha. O meu pau se exibindo. Era a primeira vez depois de muito tempo que eu sentia um tesão incontrolável. Ali mesmo me aliviei em três, quatro socadas. Com o esperma jorrado no ladrilho, caí (NOLL, 2004, p. 56).

As andanças pelos espaços londrinos são enriquecidas pelas abundantes descrições destes locais, a utilização destes recursos confere um aspecto mais real a narrativa.

A ficção de Noll é influenciada pelo cotidiano da sociedade contemporânea, particularmente, o do intelectual que não denuncia, nem se adapta, mas recria um mundo em que o real e o onírico compartilham espaços.

Lorde, como obra literária, parece ser a vitrine do homem contemporâneo, que migra de um lugar a outro em busca de melhores condições de vida e oportunidades. Para esse homem, a língua e a nacionalidade não são empecilhos, mas motivadores de transformações físicas e psicológicas. Carrega consigo apenas sua mutável personalidade e o desejo constante de ser outros.

A imagem da personagem protagonista é tão opaca que ao refletir-se nos espelhos que aparecem na ficção mostram um indivíduo cuja face não é mais que uma lembrança escondida em algum canto da memória: “Passava a mão pela face como que a limpa-la do tempo acumulado; ah, cogitava estar vivendo um cansaço extremo e por isso a vista me castigava despindo o meu próprio rosto” (NOLL, 2004, p. 25).

Ao utilizar o nome exato dos museus, igrejas, bairros e ruas, o autor confere verossimilhança à sua trama e, por isso, a função desempenhada pela descrição dos locais é refletir para Reuter, o mundo real que está inserido na ficção, uma vez que:

Os lugares do romance podem “ancorar” a narrativa no real, dar a impressão que eles o “refletem”. Nesses casos, nos prenderemos às descrições, à sua precisão, aos elementos “típicos”, aos nomes e às informações que remetem a um saber cultural recuperável fora do romance, aos procedimentos realizados para produzir este efeito realista [...] (REUTER, 2004, p.59).

A personagem protagonista nolliana reflete em sua trajetória a transitoriedade do homem contemporâneo, porém, como estamos tratando de um escritor, a linguagem é essencial para a configuração estética desejada.

Essa essencialidade se apresenta desde o início da diegese, pois a viagem a Londres foi motivada por suas sete obras. No decorrer do romance, percebe-se que a personagem protagonista tem necessidade de comunicar-se, seja por meio de sua aparência, seja pela imposição de sua presença naquele solo.

O escritor brasileiro que vai a Londres para experimentar outras possibilidades de ser, torna-se porta voz das personagens que encontra pelos caminhos, conta a experiência delas e vive-as.

A necessidade de comunicar-se e a angústia de estar sozinho levam-no a querer adaptar-se, integrar-se à cultura inglesa e fazer parte desse emaranhado social. Por isso busca nos transeuntes a chance de absorver-lhes as experiências.

Após andar por Londres, vivendo os devaneios e fragilidades de sua estada, o protagonista depara-se com o suicídio do inglês e, neste momento, encerra-se o ciclo londrino.

Parte para Liverpool e lá, mais uma vez, a linguagem se torna essencial, pois é o motivo para que uma nova personalidade seja assumida: finalmente um professor de língua portuguesa. Assim, o escritor assume, novamente, sua nacionalidade e dá início a uma nova existência.

Porém, ironicamente a personagem assume não estar ligada às teorias, mas ao produto dinâmico que é a língua hoje:

Por que ligamos uma palavra a outra e montamos frases suntuosas ou secas, sinuosas ou diretas, brutas ou subliminares. Se o que dissemos com tais frases tem ligação imediata com as coisas ou se servem apenas ao descarrego para os nossos neurônios impossíveis. E se for essa última hipótese a prevalecer, por que não nos calamos, mesmo que com isso eu venha a perder o emprego de professor desse delírio chamado língua portuguesa? Formaremos assim um novo Departamento nessa Universidade, o dos cânones do Silêncio, desse jeito mesmo, com S maiúsculo, e nele evocaremos o que se esqueceu de ecoar, de vir até aqui. De início será a única cadeira da Universidade, a nova Teologia, de onde sairão miríades de outras e suas tantas ramificações (NOLL, 2004, p. 104).

A língua pátria, elo mais aparente entre o passado e o presente, outrossim sofre as penas das experiências cotidianas, adormece no corpo de um professor brasileiro e acorda no corpo de um comerciante.

A diegese é, claramente, produto da instabilidade do homem contemporâneo. É, sobretudo, um reflexo da superficialidade e da violência das relações humanas e do desconhecimento do homem quanto ao seu próprio ser no ambiente propício dos grandes centros urbanos.

Talvez por isso o protagonista termine intrigado com a relação sexual que teria ocorrido na noite anterior, mas que no momento final transformou-se apenas na junção entre dois seres.

No interior do cemitério, ambiente de morte, o escritor deixa uma lacuna para que a personagem saia de lá, não como chegou, mas envolvido pelo mistério da alma humana:

“Ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão. Seria a prova irrefutável do que eu aprenderia a aceitar... E adormeci...” (NOLL, 2004, p. 111).

3.2. Lorde, a personagem

Neste trabalho fizemos o estudo da personagem enquanto elemento pertencente à ficção, considerando-o na desenvoltura de seu papel em *Lorde*.

Nesta etapa do trabalho, pretendemos considerar a personagem como metáfora, isto é, imagem do homem contemporâneo. Nesse aspecto, primeiramente, abordaremos teóricos e estudiosos sobre a metáfora e, posteriormente, proporemos a análise da personagem.

O primeiro a fazer considerações acerca do conceito de metáfora foi Aristóteles (1964), para ele, metáfora é a transposição do nome de uma coisa pra outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia.

A partir deste conceito define-se, talvez simplificadamente, que a metáfora, também chamada rainha das figuras de linguagem, pois se trata da utilização de uma palavra em lugar de outra, ocasionando a mudança de um sentido próprio para um sentido figurado. Foi a necessidade de nomear que originou o surgimento de metáforas, uma vez que foi preciso considerar e incorporar a experiência da imagem no desenvolvimento humano.

Essa experiência, no primeiro momento, está unificada à visão, porque é pelos olhos que o ser humano absorve a presença do objeto e tem a repercussão desse mesmo objeto em si mesmo.

Para Bosi (1997), a imagem por si é somente imagem, e só passa a ter significação no indivíduo. O processo de formação da imagem acompanha o desenvolvimento do indivíduo desde a mais tenra infância, pois não lhe é dado escolher apreender ou não o que seus olhos captam.

A formação da imagem no indivíduo exerce uma relação entre parecer e aparecer:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (*lat. apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 1997, p. 14).

Esse processo de formação da imagem, centrado no plano da imaginação, tem a partir do plano da enunciação a sua dose de realidade:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance [...], e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

O que ocorre é que desde o mais simples falante até o mais consagrado escritor utiliza o material linguístico para tornar mais próximo possível do real seus pensamentos. É na tradução dos pensamentos pela palavra que o ser humano utiliza várias figuras de linguagem e dentre elas a metáfora.

Para que a utilização dessas diferentes figuras alcance sucesso é preciso que esteja dentro de um contexto. Pode-se observar que o centro dessa abordagem deixa de ser a palavra, como evidenciado pela teoria aristotélica e passa a ser o contexto, o que se configura na abordagem anglo-saxônica.

Ao perceber o contexto em que o discurso está introduzido, ocorre a utilização de associações analógicas, pois inúmeras vezes, devido à insuficiência de palavras que possam ser eficazes na tradução dos pensamentos, o indivíduo busca, por meio dessas associações, compreender e ser compreendido no discurso em que se insere.

O processo de escolha das palavras, para que haja eficácia do discurso, obedece às possibilidades de encaixamento, a seguir vê-se o papel da metáfora na formação do discurso:

A expressão social do pensamento depende da possibilidade do discurso. Não se pode ignorar nem baratear esse árduo e longo itinerário em direção ao ato simbolizador que o homem tem percorrido desde que lhe foi dado significar mediante a articulação sonora [...]. O discurso é sempre arranjo de enunciados que se

comportam como processos integradores de níveis diferentes, cujos extremos são o simbólico e o sonoro. Já se comparou a formação do enunciado a um trabalho de encaixamento, mas a metáfora, o seu tanto volumétrica, traduz mal o caráter a um só tempo fluido e saturado do discurso (BOSI, 1997, p.23, 25).

Portanto, a metáfora foge ao sentido denotativo da linguagem e as palavras são dotadas de outras significações, exercendo variadas funções como a de projetar o objeto na imaginação visual, combinar artisticamente as palavras ou, ainda, buscar a musicalidade no jogo da palavra para que ocorra a formação da imagem.

Exercendo as funções já aqui destacadas, a metáfora encontra solo fértil no contexto literário, pois se centraliza na palavra e na formação da imagem por meio dela, ou seja, deriva deste ir e vir que o escritor confere ao texto e que é compreendido pelo leitor, dependendo do grau de intimidade desenvolvido entre ele e o texto.

A literatura como forma de arte é a responsável por refletir a essencialidade do ser humano e, para isso, utiliza a linguagem escrita como matéria prima de seu trabalho e, nesse aspecto a linguagem assume seu caráter mais complexo.

Embora se saiba que a utilização de metáforas muitas vezes recai sobre o usual, cabe ao escritor estabelecer o jogo entre as palavras dando-lhes a condição de saírem da obviedade e tornarem-se mistérios a serem desvendados pelo leitor.

Considerações acerca dos arranjos artísticos dados à linguagem nutrem e contribuem para que haja, da parte do leitor, um desvendar mais enfático da escrita com que este se depara. Assim:

A linguagem não é um porto que nós ancore no cais do mundo; ela é antes o produto de uma incessante transposição, onde as metáforas desgastadas dão a aparência de mais apropriadas ao que nomeiam. As metáforas são miragens que criam a ilusão de que se nutrem de um sentido próprio, depositado alhures. Mas, se compreendermos o jogo de espelhos concebido a propósito das palavras, a miragem se desarma e abandonamos a inútil demanda de um sentido fixo, próprio, que nos daria para todo o sempre o sentido das coisas. Em vez de fantasmal, a metáfora se mostra como o que é: momento do incessante processo. (LIMA, 1989, p. 142)

Presente no cenário literário brasileiro desde a década de oitenta, João Gilberto Noll ganha destaque pela temática e abordagem da contemporaneidade que traz em seus textos. *Lorde* traz para o leitor um panorama quase desesperado da existência humana. Um homem que faz de uma viagem física a oportunidade para um mergulho psíquico, assim,

proporcionando ao leitor uma incursão aos sentimentos e neuroses que preenchem a vida do protagonista. O embate entre a realidade e os dilemas psicológicos é propício ao surgimento de inúmeras metáforas que conduzem o leitor à essencialidade do texto. Diante disso parte-se primeiramente do título, pois este constitui a primeira metáfora a que o leitor é apresentado no romance.

A análise inicia-se com o estudo da palavra Lorde em seu caráter denotativo. O vocábulo assim aparece no dicionário *Houaiss* (2004, p. 463), “**lor.de** substantivo masculino, título inglês de nobreza, o indivíduo que possui esse título contrário a plebeu; como adjetivo, indica aquele que vive com ostentação, que denota elegância [...]”.

A definição do vocábulo lorde evoca justamente o contrário do que é trazido pelo texto, uma vez que a personagem protagonista do romance é o reflexo da sociedade que a cerca. Na verdade, entre as características que lhe são conferidas pelo narrador, a nobreza simplesmente não é encontrada.

Quando se pensa num lorde o que vem à memória é a imagem de um homem ativo, dotado de elegância nobreza. Todavia, o que o romance de Noll evidencia é o contrário, o protagonista é um ser envolto pela instabilidade emocional e física, esses requisitos se confirmam desde os elementos paratextuais.

Na capa do livro, aparece a imagem de um beija-flor tatuada no ombro de um homem. O pássaro carrega uma pequena faixa com a inscrição “Lorde”, o que remete à metáfora da leveza do pássaro, o qual carrega no bico o peso de um título de nobreza.

A transitoriedade do brasileiro manifesta-se em sua inquietação e em sua incapacidade de conviver com os outros seres, comportamento bem diferente daquele que é designado pelo vocábulo Lorde. Não raras vezes, a narração encaminha o leitor a contemplar um homem exposto aos seus delírios, envolto em seus excrementos e entregue aos seus desejos sexuais:

Salvo e babando. Talvez esse descontrole salivar não apresente solução. Sim, agora estou sendo olhado por todos no *pub*, bem como eu ambicionava. Já não porque tenha derrubado o copo e estive a ponto de ser estrangulado. Mas porque babo e tenho o desprazer de mesmo assim freqüentar *pubs*. Eu poderia perguntar: o que faz de mim esse homem sem decoro cívico para uma noite com possíveis companheiros de copo? Eu poderia perguntar mas não pergunto por uma única razão: nada disso terá importância amanhã, quando puder viver a vida desse homem que ainda jaz no leito do hospital de Bloomsbury, que lá ficou movido pelas más intenções da enfermeira [...] (NOLL, 2004, p. 38).

A sexualidade é uma temática bastante recorrente na obra nolliana. O prazer sexual aparece como limítrofe ao conhecimento de si mesmo. A busca por esse prazer desconhece religiosidade, gênero ou consequências.

Na realização sexual estão embasados os princípios de libertação que permeiam diversas situações. Sexo e sentimentos são incompatíveis para esse homem e, misturá-los na mesma fórmula é assustador. Somente o prazer pode elucidar os mistérios da existência humana.

A necessidade de sexo expõe, ainda, mais as impressões de que o protagonista não passa de um homem mesquinho, sem esperanças e avista nos seres humanos apenas os realizadores de seus desejos.

[...] Eu era um réptil que ainda tinha o poder de amar. Se colocassem um outro corpo deitado no tapete do quarto de Hackney, como por exemplo o do garoto que olhava pela janela do trem em movimento, eu copulava com ele e ainda ia querer mais. Mas se ele me pedisse para beijar-lhe seu umbigo, sei lá, seria incapaz desse reles esforço de sentar e curvar a espinha para extrair dali o cheiro fedido da carne que ele me negara. Eu ainda amava, mas era um réptil, senhores: um ser sem estrutura dorsal para conviver com seus iguais, salvo para foder – deitado. E talvez para sempre assim. Mas que futuro poderia haver para um sujeito desmembrado com a única função de meter e ejacular? Quem estaria disposto a essa inconveniência? Então só me restava pedir socorro. No entanto já não me saía voz nem nada. Mais essa...Achei que não aguentaria se gozasse mais uma vez. Então comecei a pensar no garoto que olhava para fora com o trem em movimento inteiro ali comigo, pouco me importando se eu só sabia rastejar – fiquei pensando nisso para ver se botava logo um fim naquela brincadeira toda: uma boa gozada que me fizesse estrebuchar de uma vez por todas, e, depois, que eu fosse encontrado em decomposição [...]
(NOLL, 2004, p. 73).

A metáfora base “eu era um réptil” traz um fino traço da constante ironia que se apresenta por meio das ações da personagem protagonista neste romance de João Gilberto Noll. O homem que se resume ao ato sexual e aos dejetos, se desvaloriza tampouco ao ponto de não mais andar, mas apenas rastejar.

Rápido, rasteja pela capital inglesa numa busca incessante de algo que dê um sentido, não apenas para sua viagem, mas também para sua vida, a qual se encerra num apartamento de subúrbio.

A narrativa de Noll traz uma personagem que se utiliza de inúmeras metamorfoses. Em algumas, tal qual um camaleão, transforma sua aparência numa tentativa de deixar para trás a imagem que ela quer esquecer. Nesse processo de esquecimento o espelho tornou-se mais uma metáfora utilizada em *Lorde*, pois a personagem após sua

instalação no apartamento de Hackey providencia um espelho e nele mira-se pela última vez durante a temporada londrina.

A negação ultrapassa os limites da aparência física e evidencia a angústia da personagem diante de sua confusa existência, pois o espelho não reflete apenas a imagem, mas também a alma daquele que o utiliza:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER, 1988, p. 396).

Mergulha profundamente em seus devaneios, evocando ora deuses, ora profissionais para que assim possa conseguir uma explicação paupável para sua covardia ante a vida. Diante disso, procura, ainda, desfazer-se da única coisa que o impediria de ser um em muitos: sua memória.

Em uma busca desenfreada pelo calor e aconchego que não encontrou nem em suas obras nem tampouco no reconhecimento público, se abastece desses elementos em outros corpos; corpos de outros seres humanos que se tornam oásis, fontes de prazer e satisfação de suas carências. Assim, o sexo, as condições sociais e a idade, não foram empecilhos para que o protagonista pudesse trocar o sangue gélido que corria em suas veias pela quentura de um corpo que o fizesse sentir vivo diante do frio de Londres.

Somente nas relações físicas, que muitas vezes ficavam apenas numa troca de olhar, numa carícia ou insinuação a personagem encontrava o pretexto para evidenciar suas frustrações e desajuste. Com efeito, num momento de êxtase sexual, a personagem vê a chance de satisfazer-se e, assim, mais uma vez assumir outra máscara e continuar a ser o brasileiro indefinido que foi a Londres.

Além disso, hotéis, estações de trem, pontos de ônibus, museus, galerias, igrejas, hospitais, são destacados na narrativa, uns como motivadores da sensação de conforto do protagonista, outros como cenário para as metamorfoses pelas quais passa.

Os locais são metáforas da transitoriedade da personagem, não apenas do espaço físico dos ambientes, mas da busca de sua essencialidade e do conhecimento de si próprio. Suas viagens encerram em si mesmas as migrações desta busca interior.

[...] Caminhava atabalhado, a esmo, até dar nas margens do Tâmis que eu encontrava pela primeira vez. Não havia muita gente por suas bordas e o frio doía-me nos ossos. Eu era aquele homem que já almejava ser alguém que um policial poderia surpreender dormindo enregelado pelas ruas, um homem que, ao responder à inquisição da autoridade, não tivesse documentos nem língua nem memória (NOLL, 2004, p. 33).

No jogo entre a imagem formada e a linguagem há uma oposição de significados. A imagem de homem nobre perde-se nas linhas da narrativa de Noll. O escritor brasileiro usa Londres como fuga de suas próprias emoções.

A narrativa mostra um ser humano contemporâneo, degradado pelas questões existenciais e em constante desencontro com suas resoluções. As metáforas utilizadas pelo autor tornam a leitura do romance uma grande cesta de indefinições.

As metáforas utilizadas nesse romance são essenciais para que se possam absorver as características tão oscilantes da personagem protagonista e da sociedade em que vive. Nada é estagnado, tudo está à mercê da globalização e, com efeito, o homem, igualmente, precisa ser vários em um só para integrar-se ao mundo. Nesse contexto, não há mapas, nem orientações, apenas um horizonte a ser desbravado. Para tanto, basta que o velho homem morra e o homem novo possa ocupar o corpo, a posição ilusoriamente, alcançada e, claro, que continue morrendo e ressuscitando a cada dia, para que sua existência tenha algum significado.

Assim, é importante destacar que, a indefinição é a palavra de ordem dessa narrativa. O homem como ser indefinido que é, busca no outro o que não consegue encontrar em si próprio, alça voo rumo ao desconhecido, deparando-se muitas vezes com aquele que gostaria muito de esquecer.

O protagonista de *Lorde* é a metáfora da exposição do homem contemporâneo à sociedade que o cerca e que exige dele mutações diárias numa busca incessante de uma vida almejada, contudo, raramente encontrada.

O que resta a este homem é que seja ora um deus, ora uma paisagem diante desta sociedade e acabe abandonado à sua própria sorte, devorado e devorando por suas feras internas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção contemporânea de João Gilberto Noll expõe o homem como um ser em busca de constante transformação, por isso, evidencia as afetações causadas por essa busca como: a desvalorização que a vivência humana, o louvor ao individualismo e à transgressividade, e, ainda a necessidade de conhecer-se.

Esse homem que nos foi apresentado pelo autor em *Lorde* expõe suas próprias feridas sem demonstrar preocupação com aparências, com o tempo ou com a memória. Importa ressaltar que, seu desejo é apenas o de continuar existindo, numa luta insensata por uma vida vazia de sentimentos ou repleta de insatisfação, em que suas sete obras são sustentáculos.

Por meio da exposição desse ser, reflexo do homem contemporâneo, que diante de uma sociedade de consumo e valores vãos vai perdendo suas bases, o autor personifica a vulnerabilidade humana e permite a reflexão a respeito da condição do ser na atualidade.

Ao vestir a roupagem do escritor, a narração da personagem guia o olhar do leitor pelas veredas da criação de imagens que se mesclam e compõe a paisagem onde o real e o onírico funde-se, originando o espaço propício para suas metamorfoses, cumprindo a missão da literatura, expor o ser humano em suas relações com o meio em que vive.

As personagens nollianas vivem numa espécie de ermo interior, em que conduzidos pela necessidade de apego, procuram solucionar sua solidão por meio da deserção da realidade. Por isso, foi preciso recorrer a uma retrospectiva acerca das modificações no romance e, desse modo, configurar *Lorde* no panorama literário contemporâneo brasileiro.

O primeiro capítulo desse trabalho ao distanciar narrador e personagem buscou, primordialmente, mostrar a importância da literatura para a formação intelectual do homem, atribuindo sentido às transformações que são operadas em cada indivíduo que delas participam.

O ato de narrar está inserido na história da humanidade e o papel desempenhado pelo protagonista em *Lorde* destaca a evolução dessa prática, em que a personagem narra suas experiências transformando-as em impressões que corroboram para que o leitor absorva todo o clima de insatisfação vivido por ela.

Ao contar suas experiências, evidencia que os dilemas interiores estão ligados à errância e à fragmentação da personagem, por isso foi preciso dissociá-los para que pudéssemos enxergar os vários eus que habitaram seu corpo durante toda a história.

O estudo focado sobre o protagonista mostrou-nos que ele tem migrado de uma obra a outra de João Gilberto Noll alternando seus modos de configuração e, por isso, ao buscarmos maiores informações acerca desse processo de migração, pudemos compreender que ele evidencia o sentimento de insatisfação a que o homem está exposto.

Para compreendermos a composição da personagem utilizamos os estudos de George Lukács e, por meio deles, compreendemos que as ações intempestivas da personagem são produto do indivíduo inserido nesse mundo problemático, o que o classifica como herói problemático ou anti-herói.

No capítulo dois, o trabalho com os elementos estruturais da narração expôs as escolhas feitas pelo autor e que fundamentam a temática do protagonista inadaptado. Na esteira da teoria genettiana e dos estudos de Reuter procuramos compreender a repercussão dessas escolhas no que se refere aos modos, às vozes, aos níveis, às perspectivas e ao tempo. A articulação estrutural corrobora para expressar a fluidez e a descontinuidade da narrativa, expondo a incerta vivência do protagonista.

O terceiro e último capítulo leva-nos ao plano diegético da obra, evocando a composição da história, o transcorrer do tempo e um embate entre a personagem e a ideia sugerida pelo título do livro. Além disso, esse capítulo mostra-nos que a leitura nolliana da realidade concentra-se no processo de metamorfose de seu protagonista, pois o espaço e o tempo são essenciais para que a personagem possa migrar, buscando novas perspectivas.

Lorde é o 13º livro de Noll e confere um caráter de continuidade ao projeto literário do autor, pois explora por meio de uma história cheia de instabilidades narrativas o homem do século XXI. As instabilidades referem-se tanto aos locais, uma vez que a utilização da geografia londrina finca a obra na realidade, mesmo diante de experiências que representem a sua fuga diante dela. Esse capítulo conta também com um estudo a respeito da ironia empregada pelo autor ao utilizar um título honorífico inglês para designar uma personagem desadaptada. Com efeito, percebemos que esse homem é uma metáfora utilizada pelo autor para demonstrar o processo de degradação a que o homem deste século está exposto. Diante desse estudo, concluímos que as artimanhas narrativas de João Gilberto Noll assumem em *Lorde* uma crítica acerca do homem contemporâneo que inserido no contexto social, caminha rumo à obscuridade do desconhecimento.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- O cego e a dançarina* (1980)
A Fúria do Corpo (1981)
Bandoleiros (1985)
Rastros do Verão (1986)
Hotel Atlântico (1986)
O Quietos Animal da Esquina (1991)
Harmada (1993)
A Céu Aberto (1996)
Romances e Contos Reunidos (1997)
Canoas e Marolas (1999)
Berkeley em Bellagio (2002)
Mínimos Múltiplos Comuns (2003)
Lorde (2004)
A Máquina de Ser (2006)
Acenos e Afagos (2008)

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vítor M. de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ARANTES, Aldinéia C. *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação em análise crítica de Satyricon, de Petrônio e Dom Quixote, de Cervantes*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2008. (Dissertação de Mestrado).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BOSI, Alfredo. Imagem, Discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 13-36.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97-114.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico) p. 77-92.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.

CARNEIRO, Flávio. João Gilberto Noll: pátria da palavra. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CORDEIRO, Sarita C. E. *Por vias e desvios: um panorama sobre o protagonista de João Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas*. Rio de Janeiro. Universidade Estadual Norte Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado).

COSTA PINTO, Manuel da. Prosa brasileira hoje. In: _____. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica, 60) p. 82-84.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 7-151.

HOUAISS, A. (Ed.). *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Co-editores Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOSIK, Karel. O Homem. In: _____. *Dialética do Concreto*: tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 243-250.

LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Metáfora: do ornato ao transtorno. In: _____. *A Aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 123-186.

LUKÁCS, George. A teoria do romance. In: _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*: tradução prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo, 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 25-96.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

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

_____ *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

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

_____ *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003b.

_____ *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____ A literatura vive um renascimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 nov. 2002. Disponível em: <<www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jbl.htm>>. Acesso em: 7 de junho de 2009. Entrevista concedida a Claudia Nina.

_____ *No compasso da linguagem*. *Jornal de Poesia*, [s.1], (200?). Disponível em << <http://www.revista.agulha.nom.br/katb3.html> >>. Acesso em 20 de junho de 2009. Entrevista concedida a Kátia Borges.

NUNES, Tânia T. da S. *Experiências do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009. (Dissertação Mestrado).

ORNELLAS, Sandro. *A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll*. *Revista Verbo 21- Cultura e Literatura*. Janeiro de 2000. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br. Acesso em 18 mar.2009.

PIRES, Antônia Cristina de A., *Errância: transgressão (memória e identidade em A céu aberto)*. In: MENDES, Lauro Belchior (org.) *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2000.

PLATÃO. *A república* (Diálogos III). Tradução Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Universidade de Bolso).

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

REIS Carlos. & LOPES Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

_____. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini [et al.] – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SILVA, Cristina M. da. *Narrativas da socialidade contemporânea* na literatura de João Gilberto Noll. Revista Espaço Acadêmico n° 69. Fevereiro de 2007. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/069/69silva.htm>. Acesso em 24 jun. 2009.

SILVA, Daniel B. *Reinvenções da precariedade: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2006. (Dissertação de Mestrado).

